先秦儒家「樂教」研究

——以《樂記》為中心

王順然

哲學課程

哲學博士論文

香港中文大學

2016 年 10 月

Study on Confucian "Musical-Cultivation" in Pre-Qin Dynasty: Focusing on *the Record of Musicals*

WANG, Shunran

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Philosophy

The Chinese University of Hong Kong

October 2016

ProQuest Number: 10758509

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript
and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed,
a note will indicate the deletion.

ProQuest 10758509

Published by ProQuest LLC (2018). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.
This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

《先秦儒家「樂教」研究——以〈樂記〉為中心》摘要

本文嘗試從哲學角度探討「先秦儒家樂教」之相關問題。「樂教」是傳統「禮樂」文化的一部分，卻因春秋戰國之「禮崩樂壞」而失傳。近人不知「樂教」之義，首因其基本概念的模糊。「聲」、「音」、「樂」三字分別指稱著不同的內容，不能混為一談。尤其是具備「戲劇」形式的「樂」，其本身便包含著「詩辭」、「樂曲」和「舞蹈」等不同的藝術形式，這與近人純粹以「音樂」解「樂教」是有很大差別的。當我們明確「樂」之具體意義後，討論「樂教」就應該既照顧到「樂」有「聲、音、樂」的差異，也照顧到「樂」有「詩、樂、舞」的區別。

有鑑於此，本文第二、三、四章從「聲」、「音」的實現一步步講到「樂」的實現。進一步在三、四兩章中，將「樂」之實現先分為客觀面落入時空的過程和主觀面影響受眾的過程兩部分，再細分為「作樂」、「奏樂」、「賞樂」、「樂言」四個小節，最終達成對「樂以成教」的論述。而在每一部分論述的過程中，我們都會照顧到詩辭、樂曲、舞蹈的各自作用，也會說明「樂」之不同元素間如何相互協調並結合為整體。值得指出的是，這種以「作樂」、「奏樂」、「賞樂」為綱，分析和說明「樂教」的辦法，在我們看來是能夠最清楚地分析「樂教」問題的辦法。總而言之，本論第二至四章將對「樂以成教」（簡稱「樂教」）進行一次全面的展示。

同樣，從概念的證立（第四章）到客觀的實現、制度的落實（第五章），也是一個重要的過程。在第五章的討論中，我們以「戲劇」為說明對象，重新建立「樂」與政治、倫理等方面的關係，並以《論語》為綱，說說孔子是如何判定「樂教」之問題。再進一步，既然是先秦的儒家樂教，就要看看經過與墨、道諸家的辯論

之後，儒家之樂教立場是否還能站得住。與以往討論的結果不同，我們認為道家並不是反對儒家之樂教立場，而是優化了儒家之樂教立場。

較之相關研究而言，本文的另一個突破在於以「作樂」、「奏樂」、「賞樂」之結構，最大程度上地貫穿起包括《禮記．樂記》、《荀子．樂論》、《史記．樂書》、《論語》、《性自命出》、《呂氏春秋》、《尚書》、《國語》、《左傳》、《老子》、《莊子》、《墨子》，乃至《白虎通》等文獻中所記錄有關「樂」的文段。能夠最大程度的解釋相關文獻，也是對論述結構的一種肯定。

作者：王順然

香港中文大學哲學博士

2016 年 7 月

Abstract of

Study on Confucian Musical-Cultivation in Pre-Qin Dynasty: Focusing on the Record of Musicals

This thesis philosophically discusses problems related to Confucian Musical-Cultivation *(Yue Jiao)* in the Pre-Qin Dynasty.

The Musical-Cultivation was an important part of Propriety-Musical Culture and went into extinction after the Warring-State period. Nowadays, people fail to understand what the Musical-Cultivation is, partly because they misunderstand basic concepts like Sound *(Sheng)*, Music/Poem *(Yin)*, and the Musical *(Yue)*. In particular, the Musical *(Yue)* contains different kinds of art forms, such as Poems, Music, and Dance etc. So, we should take the differences among the basic concepts (i.e., "sound", "music/poem" and "the Musical" etc.) and the different art forms into account when we discuss Musical-Cultivation.

Based on a clear understanding of the concepts, our thesis will demonstrate how the Sound, Music/Poem is realized in the objective world in Chapter 2. In Chapter 3 and 4, we will divide Musical-Cultivation into two parts: (i) how the Musical is realized in the objective world and (ii) how the Musical affects subjective consciousness. The objective part can be further divided into two sub-parts: (a) the composing of the Musical and (b) the performing of the Musical. Likewise, the subjective part can be divided into two sub-parts: (a) the appreciation of the Musical and (b) the saying of the Musical *(Yue Yan)*. All these four sub-parts form the final

structure of Musical-Cultivation. Throughout our discussion, we will constantly consider the different effects of poem, music and dance etc., and the matching and coordination between these effects. In my opinion, this structure is useful to analyzing problems related to Musical-Cultivation.

It is also important to clarify the procedure of how Musical-Cultivation worked under the support of relevant social systems. In the first section of Chapter 5, we will discuss the school system in the Pre-Qin Dynasty to demonstrate how Musical-Cultivation is projected upon a social system. In the second section, we will focus on the disadvantages of the system and the solution that Confucius gave in *The Analects*. In the final section, through the new interpretation of the relationship between the Propriety and the Musical, we will reconstruct the arguments or dialogues on Musical-Cultivation of different schools (i.e., Daoism, Mohism, later Confucianism etc.). Unlike some previous studies, we think the ideas of Daoism optimize rather than antagonize the Confucian view on Musical-Cultivation.

Another breakthrough of our study pertains to the Classic texts we dealt with in the thesis. With the structure of composing, performing and appreciation of Musical, we can link up different texts including *the Record of the Musical* (Yue Ji), *Yue Lun*, *Yue Shu*, *the Analects*, *Spirit Stems from Fate* (Xing Zi Ming Chu), *Mister Lv's Spring and Autumn Annals*, *Zuo's Biography of the Spring and Autumn Annals*, *Guo Yu*, *Shang Shu*, *Tao Te Ching*, *Zhuang* Zi, *Mo Zi* and *Bai Hu Tong* etc. Our success in interpreting and linking up these relevant Classics will also verify the usefulness of our Method and Structure.

Submitted by Wang Shun-ran,

for the degree of Ph.D in Philosophy,

at the Chinese University of Hong Kong in July, 2016.

導言：「先秦儒家樂教」問題的研究現狀及方法的討論

從字面上看，我們要討論的「先秦儒家樂教」之問題包含著至少三個概念，即「先秦」、「儒家」和「樂教」。這三個概念，為我們劃定了研究的「時間」、「對象」，需要簡單地辨析一下。

首先是「先秦」。對我們的研究而言，「先秦」既代表著「樂教」自萌芽、建立，到鼎盛、衰敗（即「禮崩樂壞」）的整個過程，又代表著研究所能夠依賴、使用的文獻範圍。於前者，需要我們的研究兼顧起——西周之前對「樂教」建立之思考和春秋戰國諸子百家對「樂教」現實狀況的批判——等兩者的解釋；於後者，需要我們在研究中把握好文獻描述內容所對應的「樂教」發展之時間與階段，不能隨意借用後世之史料講述「先秦」之道理。

然後是「儒家」。「儒家」是對應不同學派傳統來說的，也就是關涉到對「樂教」精神核心的抉擇問題。「樂教」之成教效力究竟如何保證、「樂之成教」是否具有普遍性等等問題，在不同學派學說之間是有爭議的。我們的研究既然是立足於「儒家」，便是要承周公、孔子之說判定、解釋相關問題的，亦便是要對其他學說之不妥加以說明。

說到「樂教」，也是需要著筆墨解釋的一個概念。在先秦文獻中，「樂」、「教」二字相連（即「樂教」）使用的，只有《禮記・經解》言：「廣博易良，樂教也。」然而，此句在《正義》孔穎達疏中就隱藏有「樂」和《樂》兩種可能的解釋：其一，是以「樂」為主語，其二，是以《樂（經）》為主語。然而，由於《樂（經）》之佚失及「器」、「律」之變遷等時空因素，《樂》之義慢慢併入「樂」中而被「樂」所包含，使「樂教」一詞在現代語境下與前者意義相近。簡言之，我們所使用的

「樂教」一詞，其實是「樂以成教」或者「以樂為教」、「以樂教化」的省略，用孔穎達的話來說，就是利用「樂」之「和通為體，無所不用」的特質，使人更容易地隨之「從化」而達至「良善」，故，《性自命出》有謂：「《賚》、《武》樂取，《韶》、《夏》樂情。」此「取」、此「情」便是「樂」教化出來的結果。

反觀，這種以「樂」為「教」的想法是在《尚書・堯典》中最先出現的，帝（堯）曰：「夔！命汝典樂教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。」帝堯對掌管「樂」的大臣夔說：「（我）授你用『樂』來教導宗親子弟之權，（務必培養他們之品性，）使其正直而溫和、心胸寬大而謹慎、剛強而不暴虐、說話精煉而不驕傲。（這些都要通過『樂』來完成，因為）詩可以表達內在的情志，歌可以抒發辭章未盡的情懷，曲調是情緒抒發的途徑，音律是用來規範曲調的標準。一旦能夠達到令所有的樂器聲音和諧的狀態，綱紀倫常就可以在他們心中樹立起來：神和人也就能相安無事。」帝堯委夔以「提升宗親子弟素質」之重任，與其說是對大臣夔的信賴，不如說是對「樂」之為「教」的看重。可以說，在帝堯的「規劃」中，「樂」之為「教」可由「人格塑造」進至「人倫綱紀樹立」達到「神人以和」的境地。

簡言之，「樂」之為「教」應該是內由「修身」出發完成「教育」之責、推之「倫常」成就「教化」之責、最終聯通「禮」、「刑」、「政」等等面向達成「治道」之結構，是一個由內及外的過程。當然，這一點也將始終貫穿在我們整個討論之中，隨文慢慢展開。

基於對「樂教」意義的簡要說明，有兩個問題隨之擺在我們面前，需要展開一下。其一、「樂教」之「樂」具有何種形式；其二、「樂教」成教的方式是什麼。

我們不妨先藉助對相關研究文獻的回顧說明一下「樂」是什麼[1]，再進一步藉助對文章討論之結構的展示說明一下「樂教」的意思。

學界現有對「樂」的研究，大致可以分為三個階段[2]：

第一個階段的研究，注重對傳統文獻的整理。比如吉聯抗、楊蔭瀏[3]等先生各自出版的《樂論選輯》系列叢書，如吉聯抗先生在 1963 年出版的《呂氏春秋中的音樂史料》[4]全書分「大樂」、「侈樂」等篇，輯錄以經典中有「樂」、「音」等字的文段為標準；繼而在 1980 年、81 年又分別出版的《春秋戰國音樂史料》[5]和《秦漢音樂史料》[6]。在那個傳統斷絕的時代，為後人的研究接續了薪火。同時，由於這一代的研究者多具備音樂專業的相關背景，使他們對於相關文獻的解讀更具說服力。但也正因為這種建立在傳統斷絕之上的說服力，給接續他們研究的人留下了一種不容置疑的印象——先秦文獻中的「樂」字便是「音樂」的意思。[7]這一點，從他們在書名中標出「音樂史料」幾個字上便可以看出。

當然，第一階段的研究成果被同時代的人注意並引發了對於「樂」之相關思想的討論熱潮，使得學界對「樂」的研究進入第二階段。涉及思想的討論，其時間跨度也相對長一些。人民音樂出版社編輯部在 1983 年出版了一本名為《〈樂記〉論辯》的小冊子，可以算作第二代研究全面展開的標誌。[8]這本書集合了不少學者有關《禮記・樂記》相關問題的短篇成果，比如其中第一篇文章就是郭沫若所寫之〈公孫尼子及其音樂理論〉。這說明，或許是受到第一階段之研究成果的影

[1]「樂」之意義的具體討論，參見第一章第三節之展開。此處對「樂」的解釋重在說明研究之主要意旨。
[2]參見附錄 2：部分文獻之綜述。
[3]如楊蔭瀏先生編寫過《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981 年。
[4]吉聯抗，《呂氏春秋中的音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1978 年。
[5]吉聯抗，《春秋戰國音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1980 年。。
[6]吉聯抗，《秦漢音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1981 年
[7]參見附錄 2，如吉聯抗先生之書稿，多以「某某朝代音樂史料」為題，如《春秋戰國音樂史料》等。
[8]1965 年由黃友棣撰寫出版的《中國音樂思想批判》算是臺灣較早的樂研究成果，文中所見更是以「樂」為「音樂」的論述。

響，有關中國古代「樂論」的研究已經被中國古代「音樂思想」的討論代替了。自此之後，越來越多的人加入到「樂論」之「音樂思想」的討論中。比如，蔡仲德的《中國音樂美學史論》(1988，人民音樂出版社)、蔣孔陽的《先秦音樂美學思想論稿》(1986，人民文學出版社)、修海林的《中國古代音樂美學》(2004，福建教育出版社)、李美燕的《中國古代樂教思想》(1998，麗文文化公司)、祁海文的《儒家樂教論》(2004，河南人民出版社)、雷永強的《情文俱盡——先秦儒家樂教思想的深層意蘊》(2012，中國社會科學出版社) 等等，不勝枚舉。以上這些研究，或者在題目中直接用「音樂」解釋「樂」，或者在行文章將「樂」當做「音樂」[9]。可見，受第一代材料整理工作之影響，大家已經習慣性地把「樂」就當做現代意義的「音樂」來看，同時，這些討論又進一步讓讀者陷於傳統文獻中的「樂」就是「音樂」的深刻印象之中。

隨著創新性研究之需求的出現，學界對「樂」的研究方向開始出現轉移，這就帶來了「樂」之第三階段研究的興起。最常見而有效的創新性研究工作，便是運用交叉學科的思維來處理「樂」的問題。比如，歷史學對「樂」的關注(如，黎國韜的《先秦至兩宋樂官制度研究》等)、考古學對「樂」的關注、音樂理論對「樂」的關注，甚至醫學、心理學對「樂」(如，蔡幸娟的《音樂治療：中國古代醫學與音樂治療》等)的關注等等。然而，就在這些交叉學科的研究中，第一階段研究工作以「樂」為「音樂」的問題被暴露了出來。我們來看看以下兩段文字：

> 一、古代的「樂」，大體相當於我們今天意義上的「音樂」。……有關聲、音、樂的關係及區別，當以《樂記》所論最為詳贍，後世樂論多所承襲。……聲是自然層面的聲響，是音響的物理屬性。音是人為之聲，是樂的表像，即「聲者，樂之象也」。(方建軍，《「聲」「音」「樂」及其思想技術涵義》，2008)

[9]每部專著之具體分析，可參見附錄 2：部分文獻之綜述。

二、中國古代的「樂」，作為一種結合了音樂、詩歌、舞蹈及早期戲劇萌芽等多項藝術形式在內的綜合性社會活動……（許兆昌，《先秦樂文化考論》，2009）

以上兩段引文都屬於第三階段（即交叉學科式的研究）的研究成果。顯而易見，引文一認為「樂」就是「音樂」，而引文二卻認為「樂」是詩辭、樂曲、舞蹈等多種形式結合的「社會活動」，這兩者對「樂」之意義的界定是有明顯差異的。這種差異標誌著「樂」之研究進入第三階段時，開始出現以「樂」為「音樂」和以「樂」為「（近似）戲劇」的分化。

那麼，「樂」究竟是具有什麼樣的形式呢？換言之，「樂」字指稱的是一種什麼樣的客觀存在呢？可以這樣說，「樂」字之字形當源於樂器之形態，從而指向有「樂器」參與的活動，進一步說，「樂」就是一種結合了音樂（music）、詩歌、舞蹈等藝術形式從而表達某種主題、情節的原始戲劇。[10]誠如《白虎通・禮樂》所論：

樂者所以象德表功殊名。《禮記》曰：「黃帝樂曰《咸池》，顓頊樂曰《六莖》，帝嚳樂曰《五英》，堯樂曰《大章》，舜樂曰《簫韶》，禹樂曰《大夏》，湯樂曰《大護》。周樂曰《大武象》，周公之樂曰《酌》，合曰《大武》。」黃帝曰《咸池》者，言大施天下之道而行之，天之所生，地之所載，咸蒙德施也；顓頊曰《六莖》者，言和律曆以調陰陽，莖者著萬物也；帝嚳曰《五英》者，言能調和五聲以養萬物，調其英華也；堯曰《大章》，大明天地人之道也；舜曰《簫韶》者，舜能繼堯之道也，禹曰《大夏》者，言禹能順二聖之道而行之，故曰《大夏》也；湯曰《大護》者，言湯承衰，能護民之急也；周公曰《酌》

[10]詳見第一章第三節之討論。

者，言周公輔成王，能斟酌文武之道而成之也；武王曰《象》者，像太平而作樂，示已太平也；合曰《大武》者，天下始樂周之征伐行武，故詩人歌之:「王赫斯怒，爰整其旅。」當此之時，天下樂文王之怒，以定天下，故樂其武也。周室中制《象湯》樂何？殷紂為惡日久，其惡最甚，斫涉刳胎，殘賊天下。武王起兵，前歌後舞。克殷之後，民人大喜，故中作所以節喜盛。

歷代聖王之「樂」皆用以記述聖賢功績，以其事功感化教育百姓。既然是用「樂」記述、表現聖王事功，則「樂」自然是一種用以講述故事的原始戲劇了。同時，如果我們說「音樂」是一種主要依靠聽覺感受的活動，那麼「戲劇」顯然就是一種結合了聽覺、視覺、記憶、理性等等元素的更為複雜的活動。兩種不同的研究客體，代表著研究方法、研究結論的不同。那麼，我們應該如何解決這一分歧呢？王陽明的一段話給了我們啟發：

若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗！今要民俗反樸還淳，**取今之戲子**，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣、孝子故事，**使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻于風化有益**；然後古樂漸次可復矣。[11]

這段話看似淺顯明白，卻可引發不少思考。顯然，陽明認為可以借用（明代）現有的「戲」，將其中那些有傷風化的詞調（詩辭等）去掉，換成講忠臣、孝子的情節故事，便可以通過這些改編的「戲」讓百姓觀賞。這些「戲」之情節淺顯易懂，其隱含之德性又可直擊人心、使人產生反思，於是乎便可逐步推進、恢復「古樂」之教。也就是說，陽明看來，「樂」之可以為教，乃是因其情節感動人心、引發人心之本有德性。既然陽明認為「樂」之成教應該重在其「情節」之表達，那麼，

[11]王陽明，《王陽明全集》〈卷三・語錄三〉，上海：上海古籍出版社，2006 年，頁 113。

後世學者為何對「戲劇」當中之「音樂」義如此重視呢？原因有兩個：其一、如陽明所說:「若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗！」，也就是後世將「作樂」[12]當作了「做些曲調」；其二、「樂曲」、「音樂」在意義承載之形式上的特殊性。根據我們在第一章中對「聲」、「音」、「樂」概念的討論，「樂」在形式上包含「詩辭」、「樂曲」和「舞蹈」等組成元素。相較於「詩辭」和「舞蹈」可依照其文字及肢體而傳遞相對穩定的意義而言，「樂曲」如何以旋律、節奏之變化傳遞其意義顯得最為抽象。這也造成了歷代學者對「樂」中「樂曲」之一面向更為注重。

同樣根據第一章的討論，「樂曲」實際上應該落在「聲」、「音」、「樂」三層中「音」的這一層來看待。所以，對於「樂」之研究中產生朝向「戲劇」、「音樂」兩義之分化，我們會通過第一章對「聲」、「音」、「樂」之概念意義的梳理，告訴大家什麼是「聲」、「音」、「樂」，這也是我們研究中的一個重要成果。值得說明的是，「聲」、「音」、「樂」三層遞進的關係，在傳統文獻中體現的還是比較明顯的。除去在第一章之討論所運用的材料外，我們還可以舉出很多這樣的例子。比如，《周禮・春官宗伯》有謂：「凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。」此處，六樂是指歷代之聖王功績，五聲指音律而八音指樂器；《禮記・內則》有謂：「十有三年學樂，誦《詩》，舞《勺》，成童舞《象》。」此處，學樂之內有學詩、學舞等不同科目；《孟子》有謂：「今王鼓樂於此，百姓聞王鐘鼓之聲，管籥之音。」此處，王於宮闈之內奏樂，墻外便可聽聞樂器之發聲和曲調之協調；《論語》有謂：「行夏之時，乘殷之輅，服周之冕，樂則韶舞。放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。」此處，奏樂之時，其所用之演奏技藝當符合規範、和諧一致。[13]如此

[12]「作樂」問題參見第三章第一節之論述。
[13]有關鄭聲、鄭音之別，參見第一章第二節之討論。

之例證，在全文論述過程中還會經常出現，我們也會隨文解之。

借助對文獻的回顧，我們大致說明了「樂」的意義。下面，我們再借助對文章論述之結構的展示，說明一下「樂教」的意義及相關問題。

有了第一章（「聲」「音」與「樂」:「樂以成教」之概念奠基）對於「聲」、「音」、「樂」等概念的辨析為基礎，「樂」的相關概念意義基本可以明確。在第一章討論的最後，我們將「樂教」作為概念先進行分析，認為「教」其實有「教育」、「教化」兩層含義，「教育」義偏重參與「樂」活動之道德主體的自我提升，而「教化」義偏重「樂」活動可對社會、民風起到改善之效果。然而，這只是一種概念層面的區分，「樂教」之於「教育」、「教化」兩層意義的分別在其現實實踐的過程中是緊密聯繫為一體的。

「樂教」於客觀世界中之實現，首在「樂」之不同元素（詩辭、樂曲、舞蹈等）的實現。而「樂」之不同元素在客觀世界中之實現，首在「聲」、「音」的實現。所以，第二章（「樂器」及「音律」:「聲」與「音」的實現）的討論便是通過分析「樂器」及「音律」之發展的內在精神，詮釋「聲」與「音」在現實中實現之意義。該章第一節對「樂器」的討論也就是對「樂聲」[14]之實現的說明；而第二節對「音律」的討論，也就是對「音」之實現的說明。正如《學記》所謂「不學操縵，不能安弦；不學博依，不能安《詩》；不學雜服，不能安禮；不興其藝，不能樂學。」只有先對「聲」、「音」之實現有所瞭解，才能夠進一步深入對「樂」的討論。

值得指出的是，第二章的討論同樣也照顧到「樂曲」在「樂」之諸元素中所表現出的抽象性。「樂曲」表達之內容中所含之「德性」（善）和「美感」（美）等兩個面向[15]，給先人帶來兩個問題：其一、如何使「音」（以「樂曲」為例）所表達之「德

[14]可以這樣說，「聲」之表現為「人聲」、「樂聲」，「人聲」宣之於口鼻而「樂聲」宣之於「樂器」。
[15]「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」及其所組成之「樂」都含有此兩方面之問題。

性」意義更為具體可見；其二、如何看待「音」中抽象的「美感」。為了使抽象的「音」表達出具體的德性內容，先人為「樂器」、「音律」賦予了具體的形象和意義。比如，樂器中的「八音」、音律中的十二律「律名」等，這些概念、系統都因「聲」、「音」之特質、特徵而被賦予了具體的意義。[16]這些具體意義的相互配合，能夠幫助參與「樂」之人理解「樂曲」中的「德性」意義，也可以對「眾庶」執著於「樂曲」中的「美感」有所規範。[17]這也就是該章第三節所要討論的問題。

「聲」、「音」得以在現實中表現出來，也就使得「樂」之實現具有了「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等形式基礎。然而，具有「戲劇」性質的「樂」並非是「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等形式的簡單堆砌，而是有主旨、有步驟地表現出能夠引人深思的某些情境。這就是「作樂」問題之由來。「樂」之創作起於百姓、得益於樂師、形成於聖王，而聖王終將其德性體證加入於「樂」之創作，這是「樂」能夠成教的基礎，也是第三章第一節討論的中心。所謂「作者之謂聖，述者之謂明」（《樂記》），「樂」僅僅依靠聖王之創作也是不夠的，還要有人能夠將「樂」中蘊含之豐富意義通過劇情之表演充分地展現在舞臺上。這就是「奏樂」的問題，也是第二節討論之中心。有了「作樂」、「奏樂」的過程，「樂」之客觀形式，亦即「樂」之不同元素的組合結構，便實現於客觀世界之中。既然「樂」是「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等不同元素的組合，就涉及到一個不同元素內容間相互協調、相互發明的問題。這個問題又進一步分為**客觀**上時間、空間、形式之間的配合與**主體**上「作樂」者和「奏樂」者之間知、情、意的連貫等兩個方面，這都是第三節需要說明的內容。總之，第三章（「作樂」及「奏樂」:「樂」之時空形式的完成）的討論

[16]參見第二章第一、二節討論。
[17]即辨析「淫聲」、「奸聲」與「正聲」之別。

圍繞「樂」從無到有的形成過程而展開，此時，「樂」之「成教」的觀念便具備了客觀的形式結構。

承接第三章的討論，已經立於客觀形式之「樂教」開始展現出對受眾身心的影響。這種「樂」與身心之互動，從過程來看，形成於「賞樂」之中；從結果來看，凝結在「樂言」之中。因此，在第四章（「賞樂」及「樂言」：「樂以成教」之證立）第一節中，我們先對「賞樂」展開討論，並以最為抽象之「樂曲」為例，論述其與身心互動的不同途徑。「樂」與身心之互動的最終目的，還是要引動受眾之德性心靈的顯現。這就是我們之前所謂「樂教」之「教育義」，也就是以「樂」修養主體的德性生命。在本章第二節的討論中，我們就以「樂言」為題說明「樂」能夠給予受眾一種怎樣的提拔，並以《大武》為例，將「樂」之所「言」展現出來。有所言說的「樂」，才能稱作可以「成教」之「樂」。「樂」之言說雖各有千秋，然其宗旨不離「和」之一義。「和」之義於「樂」中有三重表現：其一、「樂」之諸元素間的「和」；其二、「樂」之客觀形式與自然天地之流變（比率、「象」）相「和」；其三、「樂」之內容意義與（人倫世界）德性生命之展開相「和」。這三重表現又可收束在一對概念之中，這對概念即「美」與「善」。能與自然天地之流變相「和」即為「美」，能與德性生命之展開相「和」即為「善」。[18]無論是「美」，還是「善」，都需要受眾通過不斷訓練才能在「樂」中體會出來。這個不斷體會「樂」之「和」(「美」與「善」)的過程，就是「樂」成教之效力不斷顯現的過程。換言之，受眾初次賞「樂」，未必能感受到「樂」中之「美」、之「善」，如《樂記》記魏文侯謂「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥」，就是說魏文侯強逼自己去欣賞「古樂」，而事實上他完全不知其「美」在何處。只有以其恰當地方式打開「樂」

[18]「樂」之諸元素間的「和」當屬於「美」之一面，如文中以符合節奏的舞蹈動作為例，說明恰當時機、位置的動作才會讓受眾產生美感。這裡所謂的恰當時機、位置，也可算作是符合某種自然的比率。

中寶庫之大門，才有可能如怡海拾貝般不斷發現「美」、「善」，不斷的有驚喜和收穫。這就是第四章最後一節需要說明的問題，也是對「樂教」之「教育義」的展示。

說完「樂教」之「教育義」一面，就需要進而解釋其「教化義」一面。「教化」是對民風、民俗而言，也就是政治之治道的一種。到了這個層面，「樂教」作為一個相對獨立的形式，開始與制度規範、與「禮」產生關係。在第五章（「樂制」還是「人心」？：「樂以成教」之核心的抉擇）的討論中，我們先對「樂教」得以實施、運轉所依靠的制度（簡稱為「樂制」）進行說明。「樂教」正是依靠相關的制度規範，使其從針對個體的「教育」功能，推擴為適用於社會風俗的「教化」功能。這種推擴，使得「樂教」在「教育義」一面之「作樂」、「奏樂」及「賞樂」三分的結構，相應地延伸於「教化義」之中，亦使得「樂制」之設計需要分別落實在「作樂」、「奏樂」及「賞樂」等三個面向，進而形成相應的「采風」、「樂官」及「學校」等具體制度。所以，解釋清楚「樂制」如何保障「樂教」之「教化義」的實現就是第一節的主要工作。

然而，任何制度之確立都需要經過實踐之檢驗，其檢驗過程往往會暴露出制度設計不合理之處。更有甚者，若其不合理之處不能被節制，則很有可能出現「千里之堤，毀於蟻穴」的情況。不幸的是，「樂制」之不合理處最終又恰恰成為「樂教」走向崩壞的重要原因。該章第二節，我們將「樂教」崩壞之因一一歸納總結，並以孔子之觀念為尺規，劃定「樂教」依於「樂制」之得失，期以找到一種解決問題的出路。至此一節，我們才算初步完成對「樂教」之完整形態的說明。

總而言之，至第五章第二節為止，全文所論「先秦儒家樂教」始終圍繞著由「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等元素所構成的「樂」之「作樂」、「奏樂」、「賞樂」

等過程展開。早前說過，將「樂」確定為具備「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等元素之「戲劇」形式是本文的一個重要成果；而現在，在討論中以「作樂」、「奏樂」、「賞樂」三分之結構處理「樂教」之相關問題，則是本文的另一個優長。這種優長在以下兩個問題的討論中，更能夠發揮其效力：其一，「樂」、「禮」的關係；其二、先秦諸家對「儒家樂教」的批判。這兩個問題就是第五章第三節，亦是全文最後一節討論的重心。

雖然在第一章討論的最後，我們已經簡單地說過「禮樂」的問題，然而，只有在「樂教」之形態完全展示出來後，我們再討論「禮樂」關係才更加有意義。可以這樣說，**具有「戲劇」形式的「樂」能夠在受眾觀賞之時喚醒其本有之「仁心」；若進一步想使得此「仁心」發出恰當的行動，需要有「禮」之規範作為保障。**《禮記‧曲禮上》謂：「夫禮者，所以定親疏，決嫌疑，別同異，明是非也。」就是說，「禮」可使「仁心」所發用之「人倫」更加清晰明確。「禮」、「樂」成教具備互補之狀，實則在此二者成教之結果上看的，而我們的討論既然集中於「樂教」，其筆墨放在「樂」之如何發明本心的能力之上也不為過。[19]《樂記》強調：

> 君子曰：禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易、直、子、諒之心油然生矣。易、直、子、諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。

這段引文雖以「禮樂」之教不離身開始，卻重在說明「樂」發明本心之能。孔穎達疏曰：「易，謂和易。直，謂正直。子，謂子愛。諒，謂誠信。言能深遠詳審此樂以治正其心，則和易、正直、子愛、誠信之心油油然從內而生矣。言樂能感人，使善心生也。」[20]就是強調「樂」能夠通過其情節之展現，首先引動隱藏受

[19]這也是我們說禮樂問題只是學界討論「樂教」時之常見問題的原因。
[20]《禮記正義》，北京：北京大學出版社，2000 年，頁 1299。

眾內心的那一點良善，這點良善之心的發用能使人產生「和樂」[21]的感受；而後若可保全此一良善並擴充之，便可有「心安而理得」的體會。如此，「樂教」乃是以由內即外的工夫，其發端出便是仁心。此仁心所發之結果應該自然地合於「禮」之制度規範；同時，此仁心又成為「禮」之制度規範於人性中之保證。此相輔相成之狀態，正合於《樂記》所謂「知樂則幾於禮矣」。「樂教」工夫之「天」、「神」至境，便是所謂「天則不言而信」、「神則不怒而威」，誠如《禮記‧表記》曰：「君子隱而顯，不矜而莊，不厲而威，不言而信。」這既是工夫境界的一種張力，又是「樂」成教的一種表現。然而，既然有謂「致樂以治心」，便是說「樂」重在「治心」而非「治行」。真正對治行為之不道德處還要靠「禮」、「刑」、「政」等。這是我們需要承認的，也是「禮樂」不同成教方式之界限處。這些問題，我們會在第五章第三節的討論中有一個更為系統地說明。

先秦諸家除儒家外，墨、道等都有對「樂」、「樂教」的討論。所以，一旦說起「儒家樂教」，就得對相關議題之辯論有所照顧。但是，就以往的討論來看，老、莊、墨論「樂」過於標籤化（比如，老子之「大音希聲」、莊子之「天籟」、墨子之「非樂」等將老、莊、墨等活潑潑地論述變得沉悶）。我們還是希望把這些概念放到論辯中來看，也就是說將不同的觀念放在問題的討論中展開。以老子為例，其之所以反對落於形式之「聲」、「音」，是為了強調、突出「樂」（本質）之發明人心的作用，且老子之論重在對治那些於「樂教」有所掌握的人，勸阻這一類人不要沉淪於「聲」、「音」等外在形式。通過重新組織老、莊、墨、荀之論證，形成諸家與儒家的對話，如此一來，亦可使儒家之觀念更加明確。不得不說的是，在這種對話重組的過程中，「作樂」、「奏樂」、「賞樂」三分的結構亦起到重要的作用，這一點在相應問題的

[21]孔穎達以「和樂」解「樂」，亦與我們所說的「樂」中表現出通向自然天地、通向人倫道德的「和」相通。這一問題在我們第一章第三節亦有所深入。

討論中有明確的體現。

以上便是第五章最後一節需要討論之問題，也是對「先秦儒家樂教」之外延問題的一個展示。如果將這兩個問題繼續深入下去，又將是另一個討論的開始。或許，這也是我們之後可以做的工作。

對於正文五章的討論，我們有兩個遺憾：其一、有關「行為心理學」的討論；其二、有關西方音樂哲學問題與「先秦儒家樂教」問題在音樂、「音」上之差異的說明。雖然我們在文中對這兩個問題與「樂教」相關的部分，都有必要的說明。但是，限於論述輕重的安排及閱讀的方便，很多有趣的問題尚未得以充分展示。比如，我們雖借用了心理學的結論來說明「樂曲」對身心感受的影響，卻沒有用相同的方法說明舞蹈動作對身心感受的影響，[22]這需要一些「行為心理學」的知識來補充。再比如，西方音樂哲學討論「音樂」之「形式」與「內容」，這和「音」之「美」與「善」的討論很相似。但是，西方音樂在沒有將「音高」賦予「五行」、「倫常」等意義的情況下，「它（音樂）可以表示所有可能想像到的東西」[23]，「樂教」卻以「君、臣、民、事、物」對不同「音高」加以意義確定；這兩者之差異，又是否能帶來些更為有趣的結果呢？或許也可以另文討論。

最後，我們簡單地說明一下有關文獻處理的幾個問題。

首先，在整個「先秦儒家樂教」問題的討論中，我們是以《禮記・樂記》（簡稱《樂記》）、《論語》（孔子論「樂」的 部分）、《荀子・樂論》為儒家「樂教」思想之綱領，藉助《性自命出》、《呂氏春秋》等的相關說法，針對《詩經》、《尚書》、《國

[22]我們在文中借用《大武》之舞蹈，數次（比如第四、五章均有）說到舞蹈中的揮戈、振臂等動作所指示之意義，這些動作都可以個我們帶來明確而形象的意義。並且，學校學習之舞蹈動作，亦有樂師教授其動作之意義。

[23]參見：愛德華・漢斯立克所著《論音樂的美》，其曰：「這些（音樂）形式（減七和絃、小調主題、起伏的低音）可以表示一個婦女，不是青年男子，可能是一個被警探而不是被復仇女神們追趕的人，可能是心懷嫉妒、有報仇之心，或被肉體痛苦所折磨的人，總而言之，**如果我們執意要一首樂曲表示什麼東西的話**，那它可以表示所有可能想到的東西。」收氏書，《論音樂的美》，北京：人民音樂出版社，1980 年，頁 111。

語》、《左傳》、《三禮》乃至《白虎通》等文獻中所記錄的有關「樂」的材料、事件進行討論。

其次，有關文獻成書之時代。按照一般的想法，如果我們討論「先秦」的思想，就應該使用「先秦」的文獻。這個考慮有些狹隘，如《白虎通》成書在漢代，為何我們又可以使用呢？依照常識，編書成書的時間和成書中某段文字產生的時間是不同的，某個故事發生的時間和故事被記錄的時間也是不同的。比如，某人發表一篇文章是今年，但其寫作就可能在去年甚至前年，產生觀念而進行思考驗證就會更早。這種現象就要求我們在處理文本的時候，不必完全以文獻的編成時間為準，而要更細緻地一段話一段話的分析。同時，我們也要注意一些特殊的情況，比如編訂人會在整編的過程中對原文進行一定的修改，而修改的過程可能也會對我們的討論造成影響[24]，需要另做定奪。

其三，我們的討論雖然基本包括先秦文獻中與「樂」相關的所有段落，但是，需要指出的是，我們並沒有計劃將全文五章的討論變成一本資料大全。文獻的解讀方式還有很多種，如果能夠找到一條脈絡將它們貫通起來，便是最為理想的結果了。

既然《樂記》亦是全文思想討論的核心之一，不妨就以其為例，說明一下我們在文本處理上的考量。

其一，《樂記》之成書問題，似乎是討論「儒家樂教」不可繞過的一節。其起因不過史料文獻記載的衝突，文見：

「周衰俱壞，樂尤微眇，以音律為節，又為鄭衛所亂。漢興，制氏以雅樂聲律世在樂官，頗能紀其鏗鏘鼓舞，而不能言其義。六國之君，魏文侯最為好

[24]參見第三章「作樂」討論「楚江萍實」之例。

古，孝文時得其樂人竇公，獻其書，乃《周官．大宗伯》之《大司樂》章也。**武帝時，河間獻王好儒，與毛生等共采《周官》及諸子言樂事者以作《樂記》，獻八佾之舞，與制氏不相遠。**其內史聖王定傳之，以授常山王禹。禹，成帝時為謁者，數言其義，獻二十四卷記。劉向校書，得《樂記》二十三篇。與禹不同，其道浸以益微。」[25]（《漢書・藝文志》）

「竊以秦代滅學，樂經殘亡。至於漢武帝時，河間獻王與毛生等，共采周官及諸子言樂事者，以作樂記。其內史聖王定，傳授常山王禹。劉向校書，得樂記二十三篇，與禹不同。…《月令》取《呂氏春秋》,《中庸》、《表記》、《防記》、《緇衣》，皆取《子思子》,**《樂記》取《公孫尼子》**，……」（《隋書・音樂志》引梁朝學者沈約奏答）

依據不同的文本，《樂記》之成書年代便出現爭議。其實，綜合兩段的意見，有這樣一種情況，即：《樂記》當是戰國時期已經存在於《公孫尼子》中的文獻，西漢河間獻王劉德又組織人收集整理相關文字重編《樂記》，並列入《禮記》之中。如此理解之主要原因有二：一、以郭店楚簡《性自命出》篇為例，全篇前三十六簡的中心議題便是「樂」，可與《樂記》的某些觀點相互印證，如「『性感於物而生情』，而樂有教化的作用，可以陶冶性情」[26]，這亦與《樂記》以「人心受外物引動而成聲」之觀念相合，《五行篇》亦如此。也就是說，《樂記》取自公孫尼子有相當程度的可信性。二、《樂記》中所呈現的思想繁雜，對於道家、墨家的禮樂觀點都有考慮，也體現了漢儒的特點。如楊振良所說：「《樂記》一文，吾人一方面處處可見儒家『禮樂不可斯須去身』,『禮有報而樂有反』,『所以官序貴賤各得其宜』,『所以示後世有尊卑長幼之序』。一方面又可見道家之語：『樂者，

[25]班固，顏師古：《漢書・藝文志》，北京：中華書局，1983 年，頁 1712。
[26]李學勤：《重寫學術史・郭店簡與〈樂記〉》，河北：河北人民出版社，2002 年，頁 96。

天地之和也』,『禮者，天地之序也』,『大樂與天地同和』……」[27]基於這兩條證據，我們大概可將《樂記》之章節內容推之戰國時期出現，而將其成書向漢初偏移。

其二、《樂記》之內容又涉及一個文本相似性的問題，即,《樂記》與《荀子・樂論》、《史記・樂書》之間的關係問題。這個問題即於《樂記》之成書過程相關，又和「樂教」觀念發展相關，也是需要說明的一點。首先,《荀子・樂論》與《禮記・樂記》將近七百多字的內容相同，徐復觀先生認為：「從文字看，整理《樂記》之人，尚在荀子之後，所以吸收了《樂論》。」[28]，除去在文字順序上有所調整之外,《樂記》文本內容已經不見針對墨家樂論的語言，換言之,《樂記》觀點的針對性不強，但包容性更強。其次,《樂記》與《史記・樂書》之相似性更大，其差異處不過章節編次[29]、記述詳略[30]及文字通假之別等。

結合以上兩點，我們可以說：《樂記》之成書應該在《樂論》與《樂書》之間[31]，而《樂記》所記錄的很多觀念甚至應該早於荀子[32]。基於這樣的結論，我們在全文寫作時就要適當地使用《樂記》之文本內容。大致來講，在前四章涉及討論「樂」或「樂教」之內部結構（inner-logic）時，我們相信《樂記》是西漢儒者對先秦「樂」思想的一種整理性總結,《樂記》中的文字更多的是已經存在於先秦典籍之中的。故而,《樂記》滿足對「先秦儒家樂教」之討論的支撐。相反，到了第五章討論「樂」、「樂教」在歷史情境（historical context）的演變時,《樂

[27]楊振良：《〈禮記・樂記〉音樂觀初探》，臺灣：花蓮師範學院，師範學院教育學術論文，頁 1093。
[28]徐復觀：《中國藝術精神》，上海：華東師範大學出版社，2001 年，頁 6。
[29]《禮記・樂記》篇目依次為：《樂本》、《樂論》、《樂禮》、《樂施》、《樂言》、《樂象》、《樂情》、《魏文候》、《賓牟賈》、《樂化》、《師乙》。而《史記・樂書》篇目依次為：《樂本》、《樂論》、《樂禮》、《樂施》、《樂情》、《樂言》、《樂象》、《樂化》、《魏文候》、《賓牟賈》、《師乙》。详见附录 3。
[30]如：《史記・樂書》完整記錄「衛靈公之時，將之晉，至於蹼水之上舍。……晉國大旱，赤地三年」之典故，而《樂記》僅以「桑間濮上之音，亡國之音也」一語帶過。
[31]河間獻王劉德組織編《樂記》當在西元前 155 年（封王）至西元前 130 年（去世）之間，而司馬遷編《樂書》當在西元前 107 年（出任太史令）之後，故其先後可知。
[32]參照文獻說明之二。

記》之文字因其不具備形成年代之確定性，便不再適合討論的需要。此時，我們更多的相信《論語》乃至《荀子・樂論》之中的文字材料，畢竟它們更具備年代的確定性。

我們以《樂記》為例，說明了全文論述中文獻使用的一般原則。相應地，對不同的材料，我們都會在使用時依照如此原則加以相應說明。這就是我們要在文獻問題上解釋的內容。

綜上，有了導言文字的鋪墊，我們就要帶著對「樂」的全新認識、帶著「作樂」、「奏樂」、「賞樂」等三分的結構，開啟對「先秦儒家樂教」的探索。我們亦希望能夠借溫「先秦儒家樂教」之故，得知儒家德性生命如何展開之新。

先秦儒家樂教研究・目錄

摘要：先秦儒家樂教研究（中英） **1**

導言：「先秦儒家樂教」問題的研究現狀及方法的討論 **1**

第一章：「聲」、「音」與「樂」：「樂以成教」之概念奠基 **1**

一、從物之理看「聲」、「音」概念的意義 （002）

二、從人心看「聲」、「音」概念的意義 （013）

三、「樂」概念的構建 （031）

第二章：「樂器」及「音律」：「聲」與「音」的實現 **44**

一、「聲」的實現：「樂器」及其特質 （045）

二、「音」的實現：「音律」及其發展的特質 （059）

三、從「樂器」到「音律」：多重系統之結合及其人心之基礎 （070）

第三章：「作樂」及「奏樂」：「樂」之時空形式的完成 **82**

一、「作樂」及主體意向的表達 （083）

二、「奏樂」及意向傳遞之可能 （103）

三、從「奏樂」到「樂」落入時空之形式的完成 （115）

第四章：「賞樂」及「樂言」：「樂以成教」之證立 **127**

一、「賞樂」：對受眾主體身心之「引動」 （128）

二、「樂言」：「和」之意義的全幅呈現 （148）

三、「樂教」概念的證立與其效力 （164）

第五章：「樂制」還是「人心」？：「樂以成教」之核心的抉擇　176

一、「樂制」:「樂教」制度化的建立　（177）

二、「人心」:「樂教」之制度危機與孔子的重建　（195）

三、「樂教」核心之爭：從老、莊、墨、荀四家看　（214）

附錄：　1

附錄 1：實驗現象之理論解析　（01）

附錄 2：文獻綜述　（04）

附錄 3：鄭玄注《禮記正義・樂記》分篇（附《史記・樂書》輯《樂記》佚文及其它）（15）

參考書目　1

第一章 「聲」、「音」與「樂」:「樂以成教」之概念奠基

討論先秦儒家「樂」思想，首先要明確「聲」、「音」與「樂」等基本概念的意義。但是，基於歷史原因，這個要求並不易滿足，孔穎達說：「周衰禮廢，其樂先微，以音律為節，有為鄭、衛所亂，故無遺法。漢興，制氏以雅樂聲律，世為樂官，頗能記其鏗鏘鼓舞，而不能言其義。」[1]周代之「樂」歷經崩壞早已不見其面目；至漢代，學者們雖有恢復音律、樂章之志，卻又發現樂官不能理解前朝遺「樂」之思想；到「武帝時，河間獻王好儒，與毛生等共采《周官》及諸子言樂事者」，才編寫出《樂記》[2]。除去一些考據的問題[3]，我們可以這樣說：《樂記》應該是對先秦「樂」之相關思想討論得最集中、最有體系的傳世文獻；然而，又因為《樂記》是儒生們集體編纂而來，其思想雖總體上偏向儒家，卻也需要針對不同段落進行獨立分析。為了最大限度地避免文獻編纂所導致的雜亂狀況，保證概念定義的確定及統一，我們就將本章之討論集中在《樂記》開篇之數百言之中（即，〈樂本篇〉[4]）。這樣一來，我們便可以先為概念建立一個相對清楚的說明，再隨著後文的討論逐步擴充其意義的豐富性。

有鑑於此，在本章第一節的討論中（從物之理看「聲」、「音」概念的意義），我們將依靠〈樂本篇〉的第一段文字及其相關注釋，確定「聲」、「音」概念在「物之理」之維度上的意義，並說明兩者之關係與區別。而在第二節的討論中（從人心看「聲」、「音」概念的意義），我們再依靠〈樂本篇〉二至四段的文字，說明「聲」、「音」概

[1]孫希旦，沈嘯寰、王星賢，《禮記集解》（全三冊），北京：中華書局，1989 年，頁 975；又見班固，顏師古，《漢書・藝文志》，北京：中華書局，1983 年，頁 1712。
[2]即《禮記・樂記》，為方便討論，下文簡稱為《樂記》。
[3]討論《樂記》的文本，都會涉及討論《樂記》作者等問題；而這些問題對我們本節的討論並無直接的影響。
[4]依鄭玄解釋，《樂記》可分為「樂本」、「樂施」、「樂言」、「樂象」、「樂情」等等篇目。文段內容參見附錄 3，下文不再另做說明。

念在「人心」之維度上的意義，並說明「聲」如何在「人心」一步步轉升為「音」。有了一、二兩節的準備，我們便可以在第三節（「樂」概念的構建）中解釋「樂」分別在「物之理」與「人心」不同維度上的意義與價值。通過對不同概念的解釋，我們不妨順便看一看傳統文獻中的「樂」與我們現在使用的「音樂」有什麼關係和區別，看一看直接使用現代音樂的概念來理解、認識數千年前的「樂」會不會有失偏頗。

下面，就讓我們隨著《禮記・樂記・樂本篇》（以下簡稱〈樂本篇〉），走進先秦音樂發生、發展的歷程中，展開對「聲」、「音」、「樂」概念探索。[5]

一、從物之理看「聲」、「音」概念的意義

開始討論前，我們要做兩項準備工作，第一，是簡要地對題目中的「物之理」一詞做出解釋；第二，是要把我們論證所依據的文本原文做一個初步地展示。

首先，我們這裡所說的「物之理」，即先人眼中萬物流變的客觀規律。區別於現代意義的「物理學」（physics），先人們並不用所謂「能量」、「振動」、「非線性」等概念來解釋「聲」、「音」現象。所以，在論述過程中，我們就需要準確地找到這兩套系統——即，傳統的「物之理」和現代的「物理學」（physics）——之間的對應關係，並通過現代物理中「聲學」（Acoustics）等相關學科的概念來解釋清楚先人對於「聲」、「音」的理解。

其次，本節要討論的主要文本就只有〈樂本篇〉的第一段話，即：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。

[5]即使這些概念在之後的運用過程中會產生某些偏差，我們還可以隨著行文的發展，積累增加後，再做調整。

聲相應，故生變；變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。[6]

字面意思就是說：大凡「音」的出現，都是從「人心」「生」來的。而「人心」的萌動又是因為外物讓它產生的。(人心)感通外物而產生萌動，先「形化」為「聲」。「聲」之間的相互「應和」，就產生了「變化」；「變化」有了「規矩」或者「章法」，就可以稱之為「音」了。(我們)將這些「音」排列起來，「樂」化它們，配合著武器、裝飾的舞蹈，就可以稱之為「樂」了，(這大概就是「聲、音、樂」的產生了。)[7]我們可以在文段中看到，「聲、音、樂」三個概念有層次遞進之別，「樂」之形成先要奠基在「聲」、「音」之上。同時，在「聲」、「音」這兩個相對獨立的概念中，「聲」是最小、最基礎的元素。因此，我們就先來看看「聲」是什麼意思。

先人們使用「聲」這個概念時，其實包含著很多意義，比如：有直接能被聽覺感知到的「發聲」[8]，如《白虎通・禮樂》:「聲者，鳴也。」；有和「律」連著說的「樂音」[9]，如《尚書・舜典》:「聲依永，律和聲。」；還有特指人與人交流發出的「聲響」[10]，如《韓非子・有度》:「上用目則下飾觀，上用耳則下飾聲。」如此等等情況，使得我們首先要對「聲」概念的不同層次做一個澄清。

首先，在「發聲」意義下，「聲」既是一種聽覺感知的現象，也是一種對聽覺產生作用的行為。作為一種聽覺感知的現象，「聲」被現代自然科學[11]解釋成為介質「振動」對聽覺產生的影響，對於「我們聽到了什麼」這個事態來講，能被感知到的「振動」才能叫做「聲」。換言之，對於聽不到的那些「振動」，我們

[6]《禮記集解》，頁 976。
[7]在通順文本的過程中，我們將重要的概念用引號標出，並用括號填補省略的語句。
[8]指自然界之聲音現象。
[9]指“musical sound” 或 “musical tone”。
[10]指人之語言交流中的系列聲音，比如母音、輔音等，更進一步才表示其中蘊涵的意義內容，見下文論述。
[11]為避免不必要的誤會，我們使用「自然科學」一詞代替「物理學」，而用「物理」一詞代替「物之理」，即本節討論的主要內容。

很難對它有一個捕捉和把握。[12]而作為一種對聽覺產生作用的行為，「聲」又是「人心」變動的標識。《樂記》曰：「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」。物動而人心應，相應的過程就是「感」[13]。若人心寂如死灰，「感」不到外物，便產生不了聲音。也就是說，能有「發聲」行為的出現就代表著「人心」的活動變化。需要說明的是，與「發」字連用，預示著「聲」有動詞的意義。《周禮・大司樂》謂：「凡建國，禁其淫聲、過聲、凶聲、慢聲。」這裡的「淫聲、過聲、凶聲、慢聲」等，就指的是彈奏樂器而發聲的技巧。

其次，活動變化的「人心」對世間之「聲」亦有所好惡，於是就對那些被感知、感受到了的「振動」做出了進一步的區分。先人以「律」為尺規，將悅耳的「聲」遴選出來運用於「樂」中。這種行為近似於現代人以「有規律的振動」為標準而將「一台鋼琴所能演奏的八十八個主音音高及其組合而成的泛音列」[14]確定為「樂音」[15]（“musical sound” or “musical tone”）。在先人眼中，這個遴選的過程就簡單地表述為《尚書・舜典》所謂的「律和聲」——依照一種由「人心」好惡與「自然」規律交織而成的法則[16]，對聽覺感受的所有現象進行甄別[17]。如是，「聲」則出現了「樂音」一層含義。

然而，比「樂音」範圍更小的就是「人聲」。孔穎達疏見：「人心既感外物而動，口以宣心，其心形見於聲。心若感死喪之物而興動，與口則形見於悲戚之聲，

[12]本文討論內容為〈樂本篇〉之「聲」概念，故而有此結論，「大音希聲」等說法的解讀請參見第五章最後一節的討論。

[13]「感」在「聲」、「音」概念中的意義將在下一節討論。

[14]按現在通用的十二平均律，從最低音（每秒振動 16 次左右）到最高音（每秒振動 4186 次），整個樂音體系中約有 97 個音，而鋼琴中的八十八個音是最為常用的樂音。樂器的音高通常和諧波震盪有關。譬如弦樂器或管樂器可對空氣震盪以產生聲音，並且可同時以不同的頻率震盪，以發出不同頻率的聲音。而根據駐波的原理可知這些頻率大多數呈現倍數關係，而這些不同頻率的聲波即組成泛音列。這一系列概念將在後文慢慢展開中再進一步討論。

[15]按理應稱為「樂聲」，時下稱為「樂音」已為慣例，便不做更改，下文留用「樂音」。

[16]詳論參見第二章討論。

[17]值得補充的是：編鐘、編磬等出土的樂器表明，先人之「樂」中常用的「樂音」之範圍，遠比「一台鋼琴所能演奏的八十八個主音音高及其組合而成的泛音列」要小，其所用之律也非現代常見的「十二平均律」。

心若感福慶而興動，與口則興見於歡樂之聲也。[18]」外物萌動而被人心感受到，人心（因感受而動）表現出來就是從嘴巴裡發出了聲音，所以，人聲作為一種「聲」的現象其實是根據人心（萌動變化）而形成的。（於是，）死喪的外物感動人心，（人心表現於人聲，）人聲就具有了悲戚的形象（如哭聲等）；福慶的外物感動人心，（人心表現於人聲，）人聲就有了歡樂的形象（如笑聲等）。

對於「人聲」一層含義，我們還需要有所補充：純粹而簡單的「人聲」究竟如何形成，它如何能傳遞出情感，又是如何為語言的形成奠定了基礎呢？

其一，「人聲」的發出其實是人體不同器官、組織的一次整體性協作。簡單來講，肺部的空氣振動聲帶，聲帶進行有規律的振動；所產生的振動經過身體內的腔體（例如：顱腔、咽喉、胸腔和口腔等等），產生共振；細微的振動如同經過精密的擴音過程後，宣之於口（鼻）；又經過口腔內前後顎及唇舌的肌肉配合，產生變化，形成具體的音高、語調和字音。我們可以想像，通過如此精確的過程而發出的「聲」，可以真實而具體的表現出人們最為細節、甚至難以察覺的狀態。

其二，在將人之身心作為一個整體的認知結構裡，身體不同器官、組織的狀態時刻受到人心之變動的影響。人心「若感死喪之物而興動」，所有參與發聲過程的器官、組織都會處於一種悲戚、消沉、提不起興致的狀況，表現於一聲長歎之中，就是所謂的「悲戚之聲」；同時，人心在不同程度地感於死喪之物，身體也隨之處於不同狀態下的悲戚、消沉，宣之於口（鼻）也就產生了更為細微地差異。可以說，這些簡單地發「聲」也蘊含著人類細微的情感變化。

其三，「人聲」體現人心對外物的感觸，就是人心將自身的情感投射到對某種外物的描述之中。正因為「人聲」可以直接地宣示人內心的感受，「情感」既

[18]《禮記正義・樂記第十九（十三經註疏 整理本）》系今《整理本》卷三十七、卷三十八、卷三十九，見冊十四，頁 1250 至 1341，北京：北京大學出版社，2000 年，頁 1251，下欄。

然可以通過「人聲」而表達，「語言」也就有了形成的基礎。在蛛絲馬跡中，學者們尋找到先人選擇某類音節，用以描述特定對象的規律。例如，德哲人洪堡特（Wilhelm von Humboldt，1767-1835）研究認為，除去「直接的模仿」中類似語氣詞、特殊名詞（例如：「貓」來源於它發出的聲音「喵」等等）可以直接展現出「聲」和外物的關係外，人們還可以使用「非直接的模仿」的能力表現「聲」和外物的某種對應聯繫。[19]所謂「非直接的模仿」，通俗來講就是人看到外物（例如：蝸牛）後，對外物產生一種直覺般的感觸（例如：蝸牛不斷地蠕動，還時而鑽進殼裡），就通過發「聲」這個運動（上文所講舌與口腔其他部分的運動）模仿出之前的「感觸」（例如：舌頭的運動及發出的「蝸」聲，都讓人感到「蠕動」及輕微的不適）。[20]也就是說，「人聲」在表現出其具有準確反映人心狀態之能力的同時，就為「語言」的形成奠定了基礎。[21]

在以上的論述中，我們依其指稱範圍的大小，將「聲」之不同用法做出了區別：從聽覺可感知之「振動」，到人耳所喜好的「樂音」，再到宣之於口（鼻）的「人聲」，「聲」所指稱的範圍越來越小、越來越具體。然而，在這種具體的背後，隱含著現代物理學的解釋方式，隱含著「振動頻率」、「介質」等物理學概念運用，這是先人不曾使用的。那麼，先人又是如何理解這不同「聲」現象之間的聯繫呢？最簡單的回答，便是一切「聲」現象都是基於「氣」的流動變化。概而言之，先人們認為凡「聲」之發起，都離不開「氣」在其中產生作用。

---

[19]洪堡特認為人類語音的運用包含「直接的模仿」、「非直接的模仿」和「通過表達概念的類似性而形成的語音相似」等等三類。見：威廉·馮·洪堡特，姚小平，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》，北京：商務印書館，1999 年，頁 90-92。

[20]洪堡特進一步指出，像 st 的聽覺印象給人一種「穩定」的感受，故而有 stehen（站立）等表示穩定的詞彙；像 w 能造成「動蕩不定、模糊紊亂的運動」，便對應有 weben（吹刮）、wind（風）等表示運動的詞彙，諸此等等。見：威廉 馮 洪堡特，姚小平，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》，頁 94。

[21]值得補充的是：從「舌」、「言」、「音」等字在漢語字源學之衍生關係中，我們也可以看到「人聲」發展成為「語言」還要經歷數個階段，其狀如同「聲」經歷「相應」、「生變」之過程而變為「音」，留待後文詳談。

首先，「氣」動就能表現出「聲」[22]，也就是指那些可被感知到的「振動」。《齊物論》曰：「夫大塊噫氣，其名為風，是唯無作，作則萬竅怒呺，而獨不聞之翏翏乎」，氣名為風，吹物成聲。從《齊物論》的表述中我們發現，在先人的眼中，振動能被感知不僅可以通過聽覺，或許也可以通過觸覺。

其次，「氣」動於於「樂器」就表現為那些「振動」有規則的「樂音」；「氣」動於人身就表現為「人聲」。《春秋左傳註疏》中，鄭玄注「一氣」概念時說：「人以氣生，動皆由氣，彈絲、擊石莫不用氣，氣是作樂之主，故先言之。」[23]鄭玄這裡說「氣是作樂之主」是指與「樂」相關的頭等之事便是「氣」。金石絲竹等樂器所用的「氣」與「樂」相關，表現出來便是那些「振動」有規則的悅耳之「聲」。人稟氣而生，人聲是人身之動而發出的現象，既然四肢百骸之動也都是氣之動，則人聲也是氣動；又因為人聲可以入「樂」，則人聲所動之「氣」表現出來便應是諸類悅耳之「聲」的一種。

整體來看，先人用「氣」解「聲」依舊遵循遞減之規則看待自然風動之「氣」、樂器吹奏之「氣」和人聲引動之「氣」，這與「發聲」、「樂音」與「人聲」在振動頻率範圍遞減的規則是相仿的。但是，先人用「氣」解「聲」還有其特殊的目的在，就是引出氣化流行的結構下的「同氣相求」。例如，《呂氏春秋・季夏》曰：「不可以興土功，不可以合諸侯，不可以起兵動眾，無舉大事，以搖盪於氣」，天地之氣與萬物、萬事同源，牽一髮而動全身，若「舉大事」則傷天地之氣。既然萬物的材質都是「氣」，那麼，一「氣」動就能使同類的萬事萬物隨之一起流行，這就是「同氣相求」。

---

[22]朱載堉《律學新說》中曰：「律與天地之氣相通而無窒礙，然後正音出焉。」近人李約瑟於《中國之科學與文明》中論及「氣的概念與聲學的關係」一節時，亦曾提到欲了解中國聲學思想，必須從「氣」的概念出發。「聲」與「氣」的關係緊密而複雜，中間也有「風」等其它概念相互支撐，下一章將會討論。

[23]《春秋左傳注疏（十三經註疏 整理本）》，北京：北京大學出版社，頁 1614，下欄。

依照「同氣相求」的理論來解釋，〈樂本篇〉所謂「凡音之起」都是「感於物而動，故形於聲」，就是指外物與「人心」中同類的「氣」相互引動，外物之「氣」動，則「人心」之「氣」就相應而動；「人心」一動，便宣之于口而成「聲」，如是而已。

值得注意的是，〈樂本篇〉所說的是「凡音之起」，並非是「聲之起」。那麼，從「聲」到「音」又要經歷哪些物理過程呢？〈樂本篇〉繼而說：「聲相應，故生變；變成方，謂之音。」這就是說，從「聲」到「音」至少還要有「相應」、「生變」和「成方」等過程。下面，我們就來看看這些過程是如何發生的。

先來說說「相應」。在一間擺放了不同樂器的房間裡，如果我們隨機彈奏某個樂器，就會讓房間裡的其他樂器也跟著響起來。這就是《易》所謂「同聲相應」，與「同氣相求」一脈相承。一件樂器，無論是管樂器還是弦樂器，只要它奏響，就有了振動；這個振動會影響樂器周圍的空氣或者其他介質一起振動；介質（空氣）振動傳到耳朵裡而使耳膜振動，我們就能聽到它的音高；傳到其他樂器上，那麼接受到介質中的振動的樂器，自然也會振動回應。如此一來，大家都是同樣的音高，自然就叫做「相應」。

再來說說「生變」。自然界的現象總不是千篇一律地「相應」。一根振動的弦，除了全弦之振動能表現出音高外，弦的每部分也在獨立地振動發出相應的音高。全弦振動所表現出來的音高，與它的半弦、三分之一弦、四分之一弦的振動所表現出的音高雖成一定比例，卻完全不相同。這些成比例的變化音，我們叫它泛音；它們的集合，就是泛音列。泛音的出現，標誌著「生變」的情況不可避免；而泛音列的產生，使得「生變」的情況更加複雜。如果讓鋼琴演奏的一個「dol」音引動小提琴，則小提琴也會發出一個「dol」音，但是在聽覺效果上，兩個「dol」

音會有明顯的「音色差異」，[24]這就是泛音列惹的禍。舉一個形象的例子，如果「我」唱一個音高「dol」讓第二個人模仿，那麼第二個人唱出來的、同樣的音高「dol」卻有著不一樣的聽覺感受；再推進一步說，如果「我」唱一個音高「dol」，讓一個「五音不全」的人模仿，他雖然能感知「我」所發出的音高（像獲得共振一樣），卻發不出和「我」一樣的音高。這就是在「聲相應」時，由於客體稟賦差異、或者說是氣質的差異，而導致的「生變」，這便是所謂「聲相應，故生變」。〈樂本篇〉用一個「故」字將「相應」和「生變」聯繫起來，體現出「相應」與「生變」即自然而發、相為因果，又一體兩面、相輔相成的關係。

基於以上的解釋，我們對「相應」和「生變」有了相對感性的認知；為了對這兩個概念有一個更加清晰準確地理解，我們不妨借用物理學實驗再加以說明。實驗具體操作如下：

取等音高的弦 A(以下簡稱「SA」)與管 A(無論開口閉口, 以下簡稱「TA」), 我們測定「SA」全弦振動發聲之泛音列為 N（即，n1,n2,n3,n4,n5…）與「TA」全管振動發聲之泛音列（由「駐波」產生）為 M（即，m1,m2,m3,m4,m5…），根據數據顯示，泛音列 N、M 所含音高中，除主音 n1 及 m1 相同（因為我們是取等音高弦、管進行實驗）外，其它各音就有所差異，且其中最明顯的差異音，亦稱為「特徵音」，就是樂器音色差別的緣由。我們用 n3、m3 來標識「SA」與「TA」的「特徵音」，則實驗結果發現（在密閉、接近的情況下）：，

（**現象一**）如果只奏響「SA」一次引發「TA」共振，則在「餘音」中保留時間最長（即所謂「餘音裊裊」）的，便是 m3;

[24]我們根據不同的音色，能在同一音高和同一聲音強度的情況下，區分出是不同樂器或人聲發出的。就好像每一個人的說話聲也有不同的音色，因此可以根據其聲音辨別出是不同的人。比如有的人說話很「沙啞」，我們聽後，感覺心理產生了一種莫名的壓力，進而聯想到原野間飄蕩著泥土製成的塤，那些原始的塤表面很粗糙，吹響後除了表現出主音外，氣流摩擦粗糙的土面，同時發出「沙沙」的聲音。

（**現象二**）如果同時奏響「SA」與「TA」一次，共振相互影響，最早消失的便是「SA」與「TA」的「特徵音」n3、m3。

我們借著這個實驗的現象，解釋一下孫希旦注中所講：「聲之別有五。其始形也，止一聲而已。然既形則有不能自已之勢，而其同者以類相應，有同必有異，故又有他聲之雜焉，而變生矣。變之極而抑揚高下，五聲具備。由五色之交錯而成文章，則成為歌曲，而謂之音矣。」[25]依注，「聲」的不同可以分為五種，宮、商、角、徵、羽等[26]；但凡發出聲響，無外乎這五者其中一種。但當它發出聲後，就要變化，這是不可避免的，就像萬事萬物的發展一般。對照著實驗中的（現象一），單次撥動弦「SA」，發出來的聲音就是以「SA」基音為主的一整個「泛音列」（即，n1,n2,n3…），振動產生後，必然引起周圍介質的振動，繼而導致管「TA」的共振（即，「同氣相求」），管「TA」一旦接收到「SA」傳遞出的「振動」，便自然產生「振動」而發出「聲響」（即，「同聲相應」），根據管「TA」的材質，其發「聲」產生了特定的、同「SA」相同基音的「泛音列」（即，m1,m2,m3…）。又知，「特徵音」n3 與 m3 不同且保持到最後，故「他聲之雜」m3 便是「相應」之後產生的「變」。根據前文論述，我們知道「變」必是五種「聲」（按：依先人定義）其中的一種。[27]需要說明的是：我們說「特徵音……保持到最後」，就是孫希旦所說之「變之極」；我們說的「特徵音」的保留，也就是孫注之「抑揚高下」，即確定了「生變」的音高；而我們說的「生變」是「五聲」的一種，就是孫注曰「五聲具備」。[28]

解釋完「相應」和「生變」的意思，下面，我們來說說**什麼是「成方」**。鄭

[25]《禮記集解》，頁 976。

[26]依律而定名，具體解釋參見第二章。

[27]現代人認識的「聲」的種類遠遠不止五種，但是，依照先人之註疏，一般忽略所謂「四聲」、「七聲」之論，將「聲」之種類定為五種，這是音樂史的一大爭論，但是對本文論述影響不大，即使是「四聲」、「七聲」之論，「生變」之「聲」也是在其包含範圍之內。

[28]在這種對應的關係中，只要增多實驗中的變量「SA」及「TA」，「五聲」便可以全部類比出來；而「五聲之抑揚高下」說明了「生變」的音高不必局限在現代所謂的一個「八度」之中。

玄注「成方」曰：「方[29]，猶文章也。」孔穎達疏：「聲即變轉，和合次序，成就文章，謂之音也。」[30]鄭玄所謂「文章」，即孔疏「轉變而合次序」，如果將「方」理解為「辨別而合次序」[31]之義，也就是說「聲」之變若是符合某些「規則」，而得以有條理地辨別清楚，便是「成方」了。既然「成方」需要有規矩，那麼，是什麼規矩呢？我們借助實驗（現象二）來解釋一下。

當我們同時撥動和吹響「SA」和「TA」時，兩個「泛音列」N 和 M 同時出現，N 和 M 同時振動，同時影響介質，也同時通過介質相互影響，此時「泛音列」中相同的振動頻率（即，n1 和 m1，n2 和 m2…）的振動只有「相位差」，而相互影響後振幅增大；相反，「泛音列」中不同的振動頻率相互影響，能量抵消產生偏轉而早早消失。相同的振動得到保留，不同的振動發生偏轉而消失，最終就留下了穩定的結構，這就是「成方」。一言以蔽之，「成方」便是形成穩定結構的不同「聲」之組合。這種組合形式多樣，既可以同時發生，又可以先後發生。不同「聲」在同一時間發出而形成穩定結構，就是「和聲音程」或「和弦」等；不同「聲」先後出現而形成穩定結構，就是「旋律音程」等。「聲」的不同組合導致在其「成方」的過程中產生千姿百態的現象，這便是所謂的「交錯成文章」。

在進一步說明「聲」如何通過「成方」而轉升為「音」之前，我們先對「聲」之「相應」、「生變」和「成方」等現象之過程做一點補充。孫希旦將這三個現象總結為「不能自已之勢」，這就是說，「聲」之「相應」、「生變」和「成方」等現象之發生都是勢所必然、難以自控的。自「聲」的發動起，其向外擴散之「勢」就不可阻止。無論是自然之「聲」，還是「人聲」，在氣化流行的狀態下看，都是

[29]「方」，《說文》曰：「方，併船也」，也就是說「方」起先是表明相併的兩艘船。之後漸漸出現了「齊等、相當」的含義，繼之，出現「法度、準則」之義。《詩經．大雅．文王之什．皇矣》曰：「萬邦之方，下民之王。」毛傳：「方，則也。」

[30]《禮記正義》，頁 1251，下欄，至頁 1252，上欄。

[31]韋昭注「民申雜糅，不可方物。」（《國語・楚語下》）曰：「方，猶別也。」

一氣振動引發共振，而後又因氣之夾雜產生變化，最終相互激蕩歸於平靜，如此起落而其「勢」具現。可以這樣說，「聲」自其出現之時，便不能自已的向著「音」發生轉變。那麼，「聲」如何通過「成方」來完成向「音」的轉變呢？這裡有兩條路[32]。其一，是「人聲」向「語言」之轉向；其二、是「樂音」向「樂曲」（music）的轉向。

對於「人聲」向「語言」之轉向而言，我們在討論「人聲」可以傳遞人細微的情感信息時已經有所暗示。「人聲」可以對情感進行細膩而準確的標識，就是「相應」；不同的「人聲」相互組合便構成了「語詞」，就是「生變」；「語詞」通過一定的語法、邏輯之規範而形成「語言」，就是「成方」。換言之，即使我們說「語言」是一種「約定俗成」的產物，其逐漸形成的過程中也能夠表現出「凡音之起，由人心生」之由「聲」而變為「音」的過程。值得說明的是，「語言」中有一類極富規則、韻律的內容將成為「樂」的重要組成部分，這就是「詩」。站在「樂」的角度看「詩」，「詩」便是「樂」之旁白、或者說「人聲」之「聲部」。這個「聲部」通過歌、誦、詠等形式的表演，而與其他樂器「聲部」的演奏相互配合；又因其表演內容所呈現之意義的豐富性，而較之其他樂器「聲部」更為獨立。

對於「樂音」向「樂曲」之轉向而言，「樂音」的產生、變化、交織等過程，可以形象地投射到一首「樂曲」的演奏之中。樂器受外力引發而產生的有規則之「振動」（「樂音」），即「相應」；某些（個）樂器同時或先後發出的不同「樂音」產生相互作用表現為所謂「音程」、「和弦」和「旋律」等形式，即「生變」；這些「音程」、「和弦」和「旋律」等按照一定的規則、比例次第排列而成為「樂曲」，

[32]當然，還有「發聲」向「地籟」、「天籟」之轉向，這一條進路容後文再做說明，可參見第五章第三節之討論。

即「成方」。可見「樂曲」(music)便是「音」的第二類。

以上兩條「聲」轉為「音」之路徑，在實體層面，顯示出「音」最為常見兩層含義。當然，「音」在某些特殊用法中，還包含更寬、更多的指稱範圍，可以在具體討論中再做處理。我們要強調的是，「音」這個概念已經包含了「樂曲」這層意思，已經需要用「music」(音樂)或「song」(有詞的歌曲)來翻譯；這也就代表著，由「音」進一步形成的「樂」[33]當有更加複雜的含義，留待本章最後一節再做疏解。

在本節的討論中，我們從「物之理」一面解釋了「聲」與「音」的意義。在整個解釋過程中，我們希望通過比較先人以「氣」論「聲」與現代以「振動」論「聲」之相似處，展現一個客觀意義下的概念結構。而在本節的討論中，我們有意地避開了「人心」一詞，有意地忽略了古今概念意義的差別，為之後的討論埋下了伏筆。下一節，我們將站在「凡音之起，由人心生」的角度，從「人心」一面再解釋「聲」、「音」的意義，也為最後討論「樂」做進一步的準備。

二、從人心看「聲」、「音」概念的意義

相較於「物之理」而言，所謂「人心」的角度更具主觀的意味，如果說「物之理」偏重對「聲」、「音」概念的內含意義的說明，則「人心」的角度更注重「聲」、「音」概念的外延意義。這一分工特點的形成，與《樂記》之成書性格有很大相關。作為「武帝時，河間獻王……與毛生等共采《周官》及諸子言樂事」之書，《樂記》在一定程度上是對早期人文社會賦予「聲」、「音」之不同意義的一個小結，它體現著顯著的時代色彩和人文氣息。既然是「人心」對客觀現象進行意義

[33]很多人將「樂」翻譯為 music，而產生很多假問題，值得我們注意。

賦予，則這一維度下的「聲」、「音」概念，更強調對概念之創造性解釋。這些解釋，也使得「聲」、「音」表現出一些現代人不曾想像的色彩。本節的主要任務，就是依照〈樂本篇〉之相關文本，依次展現「人心」賦予「聲」、「音」的不同意義，並找到不同意義之間的內在關係。

開始討論前，我們同樣需要簡單的疏通一下〈樂本篇〉中的相關內容：

> **樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。**是故其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而後動。是故先王慎所以感之者。……
>
> **凡音者，生人心者也。**情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怗懘之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。徵亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。鄭、衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間、濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。
>
> **凡音者，生於人心者也。**樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。知樂則幾於禮矣。……[34]

這段文字內容較長，各句也需隨文解之。值得注意的是，引文中黑體的三句話均

[34]《禮記集解》，頁 976 至 978。

為首段「凡音之起，由人心生也」一句的變形。陳澔曰：「愚謂首節言人心之感為聲，由聲而為音，由音而為樂。其自微而至著，有是三者之次。……此二節言人之感而發聲者由於政，所以申首節言聲之意。」[35]據此，我們有理由相信：編者意圖用這三句話在文段形式上的不同，從而標明三部分論證的獨立性；同時，這種獨立性又使得這三句意思相同的語句，因其表述的側重不同，而具有不同的含義。那麼，這三句所分割出來的三段內容究竟各自有何偏重呢？讓我們慢慢道來。

說到從「人心」來看「聲」、「音」之意義，還得先回到上一節解釋「聲」之「相應」、「生變」和「成方」皆為「不能自已之勢」的論述上去。既然〈樂本篇〉謂「凡音之起，由人心生也」，也就是說：在先人眼中，自打「聲」之起經歷「相應，生變，成方而名音」，這其中「相應」、「生變」和「成方」等過程都是「由人心生」。從「人聲」轉出「語言」是依賴「人心」而生，從「樂音」轉出「樂曲」也是依賴「人心」而生，就連「不能自已之勢」也當屬於「人心」本有。總而言之，「人心所生」，有「聲」、有「應」、有「變」、亦有「方」，整個從「聲」到「音」的一步步演化，都是本屬於「人心」的部分，而這一步步的演化便是「聲」、「音」概念得以從「人心」之維度上看的對應結構。

第一段引文的內容是從「聲」與「情」之「相應」落于「人心」上而產生之關係說起的。文見：

是故其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而後動。

[35]《禮記集解》，頁 977。

相較於「物之理」的維度而言，站在「人心」上看，人情的表現就是測定「聲」之「相應」與否的準繩。那麼，人情的表現是什麼呢？與傳統文獻中常見的「四情」、「七情」之說不同，〈樂本篇〉之文段以「生而靜」的「心」受外物引動之形態將「情」分為三類六種，方慤曰：「凡人之情，得所欲則樂，喪所欲則哀；順其心則喜，逆其心則怒；於所畏則敬，於所悅則愛。」[36]方氏以「得喪所欲」、「順逆其心」、「所畏所悅」等三類，將「情」分為「哀」、「樂」、「喜」、「怒」、「敬」、「愛」兩兩相對的六種情感，是很有洞見的。同時，方氏的三類區分又在「情」之形成緣由上做出界定：「得喪所欲」說的是外物，而「哀」、「樂」就是「心」對外物之得失所表現出來的狀態；進而「順逆其心」說的是內心，而「喜」、「怒」就是「心」對自身之得失所表現出來的狀態；然後「所畏所悅」說的是德性，而「愛」、「敬」就是德性流露所表現出來的狀態。當然，這種區分還是細微的，關鍵還要看外物如何感動「人心」，孔穎達補充道：「心即由於外景而變，故有此下六事之不同也。若外境痛苦，則其心哀。哀感在心，故其聲必踧急而肅殺也。」[37]依孔疏可見：外境使人心生變，心表現出哀、樂、喜、怒、敬、愛六種類型的情感，這六種類型應該是基於原初的、純粹的人情之變動做出最基本的分類。

有了對「情」的區分，就要解釋「聲」與「情」有何種內在關係。需要先說明的是，「聲」依然要包括「人聲」和「樂音」兩類；於「人聲」便宣之於口，於「樂音」便演奏樂器。孔穎達曰：「此聲皆據人心感於物而口為，『聲』是人聲也。皇氏云『樂聲』，失之矣。」[38]「人聲」較之「樂聲」（即樂器發出的「樂音」）而言，對「情」的反映自然更加敏銳和準確，但是，兩者都能夠相應於情而表現出

[36]《禮記集解》，頁 977。
[37]《禮記集解》，頁 977。
[38]《禮記集解》斷句為：「此聲皆據人心感於物而口為聲，是人聲也。」不妥，孔疏為解「聲」之所指，故此句應以「聲」為主語。

不同的「聲」也是客觀事實。

「情」與「聲」之關係自然不離「由人心生」之「相應」與「生變」的情況，對應於〈樂本篇〉之引文，便是所謂「其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。」的文字之中。既然「情」可以區分為「哀」、「樂」、「喜」、「怒」、「敬」、「愛」等六種，則與之相應的「聲」也就分為「噍以殺」、「嘽以緩」、「發以散」、「粗以厲」、「直以廉」、「和以柔」等等六種形態。「噍以殺」的這種表述形式將「噍」、「殺」分置「以」字前後其實是大有用意。「以」字之前的「噍」、「嘽」、「發」、「粗」、「直」、「和」等六種狀態乃「人心」應「情」之動的表現；「以」字之後的「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」等等六種狀態則是落實於「人聲」、「樂音」的表現。對於這一點，方慤在《禮記集解》中亦有所發揮：

> 噍則竭而無澤，殺則減而不隆，蓋心喪其所欲，故形於聲者如此。嘽則寬綽而有餘，緩則舒徐而不迫，蓋心得其所欲，故形於聲者如此。發則直出而無留遺，散則四暢而無淤積，蓋順其心，故形於聲者如此。粗則壯猛以發奮，厲則高急而淩物，蓋逆其心，故形於聲者如此。直則無委屈，廉則有圭角，蓋心有所畏，故形於聲者如此。和則不乖，柔則至順，蓋心有所悅，故形於聲者如此。[39]

以上文字中，各種形容詞出現（比如：竭、減、寬綽、舒徐等等），有些在描摹人心之狀，又有些在指示聲音之狀。註疏者既對人心之動而生情做一疏解，又意圖用這些形容對不同的聲音進行定向描繪，期以達到二者間之內外夾持、一一對應。簡言之，

[39]《禮記集解》，頁 977。

以「噍以殺」為例，「噍」（蹙急）描繪出人心因外物引動而使身心處於「蹙急」而心竭之狀態，而「殺」（肅殺）則指身心「蹙急」之狀態表現在人口發聲、手彈樂器等過程中，因用力的相應變化使「人聲」、「樂音」帶出肅殺而聲減的「音色」和「節奏」。

依照這種內外夾持的結構，我們先說「蹙急」等狀態為何是「聲」與「情」之**「相應」**。「蹙急」而心竭就是快而緊湊的緊張感，是一種特定的心理變化，俗稱「心慌意亂」。它本身不能算作是一種情感，卻可以作為某種情感產生之萌芽；而這種心理狀態導致我們的神經、肌肉處於一種活躍的狀態，一旦需要發出「人聲」或「樂音」，自然地就帶出快而緊湊的「節奏感」。同理，「噍」（即「蹙急」）、「嘽」、「發」、「粗」、「直」、「和」等六種既為人心變化之端，便均有可能表現為「人聲」、「樂音」相應狀態，足見「噍」、「嘽」、「發」、「粗」、「直」、「和」等六種狀態就是「聲」之所應當「相應」的「情」（如「心慌意亂」）。

我們再說說「肅殺」等效果為何是「聲」對「情」之**「生變」**。「肅殺」本身是用來形容「人聲」或「樂音」在聽覺感受中形成的印象。這種印象可能是主體對第二次把握到的感受所進行之描述，期間包含著一個反省印證的過程。換言之，外物引動「人心」而生出特定的「反射」（如「噍」），這種「反射」影響身體機能的表現（如「蹙急」或「竭而無澤」），導致發出或演奏出的「聲」有了對應於「反射」的效果（如「減而不隆」），這種效果再一次通過聽覺被「人心」把握而產生感受判斷（如「殺」），這種感受判斷讓「人心」對自己當下的狀態有所反思，並促使做出了相應的調整。「噍」與「殺」的不同、差異，正是「聲」相應於「情」（即「噍」）而「生變」（即「殺」）的結果。總之，其結果依《樂記》總結來看就是「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」等等六種。

需要說明的是：**其一**，比之「相應」的過程而言，「生變」的情況更加複雜和多樣。因為「生變」的情況往往要依憑在「人」的不同氣稟、「樂器」的不同材質之上，所以，其過程便增加了更多的變數、更多的偶然性。**其二**、在「聲」與「情」的「相應」、「生變」的過程中，「人心」之表現是層層外擴的，這個外擴的過程被稱為「喜怒哀樂之發」。陳澔注「六者非性也，感於物而後動」一句時說：「六者（指六類情感表現）之動，乃情也，非性也。性則喜怒哀樂之未發者是也。」「心」之萌動不能直通為「情」:「心」先是受外物牽引，這一步是「感」；繼而向外發動表現於人身，這一步是「相應」，表現為「噍」、「嘽」、「發」、「粗」、「直」、「和」；然後宣之於口而成「人聲」、顯之於器而成「樂音」，才有「生變」出現，表現為「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」。此上便是喜、怒、哀、樂已發之表象，故謂之為「情」，既為表象而多變化，則此六者便不能稱之為「性」[40]。另外，於「情」之變化期間雖然有「不能自已之勢」保證了整個過程的必然性和連續性，但其「相應」與「生變」之兩過程尚有區別存在。**其三**、心物雖二分卻能相互引動，心收到外物引動之過程就是「感」，而「感」又分為兩種形態：第一種，便是「人心」處於「生而靜」的狀態，前文的討論就是以這種「生而靜」之心為例；第二種，便是引文之字面意義，所謂「其哀心感者，其聲噍以殺」就是說「人心」若是處在「哀」的情感狀態之中（即，此時之「人心」已經不是「生而靜」的狀態，而是進入「動且哀」的狀態），此時之「人心」更容易把握到外在「噍以殺」之「聲」，而對其他同時發出之「聲」不甚敏感。「心」可以主動去感物，「物」又有影響「心」的能力，這一過程可以設想為：兩根完全相同的弦並排放置，撥動一根，另一根一起振動，只是其振幅沒有被撥動的那一根大；而如果同時振動兩

[40]故謂之「性則喜怒哀樂之未發者是也。」是說「性」不同於「情」而不應為變化之表象。

根弦，便會出現互相影響的情況，兩根互相「干涉」的弦很快的便回歸靜止狀態。[41]**其四**、正因為這種「感」的作用存在，才有了《樂記》曰：「先王慎所以感之者。」「聲」是「人心」動而生「情」的起點，其經歷「相應」、「生變」均為「不能自已之勢」，所以，「聲」本身並不具備「當」與「不當」的區分。然而，先王在「聲」產生之初便要十分慎重，這關係到「聲」之「成方」而轉升為「音」時，是否能夠符合相應之規範[42]。

以上討論中，我們說明了「聲」如何依於「人心」而產生與「情」之「相應」、「生變」等不同過程，並在補充論述中指出「聲」轉升為「音」還要經歷「成方」這一關鍵環節。根據上一節的討論，我們知道所謂「成方」就是「聲」在「相應」、「生變」的過程後，依照某種規則排列在一起。站在「物之理」的角度來看，所謂的規則就是能讓不同的「聲」在物理、現實的層面交織在一起形成穩定的結構[43]；而這個穩定的結構，如果站在「人心」的角度來看，就是「人心」相應於不同的「聲」與「情」之間的關係而賦予其恰當的意義。這裡所說不同的「聲」便是第二段引文中對「聲」的描述：

> 宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怗懘之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。徵亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。

總體而言，如果說在第一段引文中，「聲」根據「音色」之差別而分成縱向[44]之六類，那麼，在第二段引文中，「聲」就將依於「音高」之差別而分出橫向的五

[41]人與人的語言交流也是如此，一人表達觀點而另一人回應之，相互商討而歸於平靜。
[42]參見第二章第二、三節「音律」、「多系統結合」等之相關討論。
[43]所謂「穩定」的結構其實亦是依於人之聽覺的感受，只是這種「穩定」可以被數學理論解釋為一種和協的比例。
[44]所謂「縱向」地分，代表著「音色」的區分相對平等也相對模糊；所謂「橫向」地分，代表著「音高」的區分有上下之別也相對清晰。「音高」上下之別參見下文論述。

種，如此縱橫交織便是「成文章」之狀。具體來看，既然是「聲」依「音高」之區別而定類，首先就要解決如何定「音高」的問題，而這個問題恰恰又是「聲」之「成方」的關鍵，這就是——先人之「律」如何完成定「音」和生「音」。[45]所謂定「音」，就是找到基準音高，例如，現行國際標準音小字一組 a 音是以 440hz 的振動頻率來確定；而所謂生「音」，就是以基準音高為起點，按照一定規律找出特定關係的其它音高。定「音」和生「音」的方式有很多，中外古今各有各的習慣，先秦文獻記載中的定「音」和生「音」方式也有三、四種之多。我們在這裡就以一種最具周代理論特色的定律方式為代表，對先人如何定標準音音高的問題做一解答；並以一種最常見的生「音」方式，說明「聲」又是如何「成方」轉升為「音」。[46]

我們要介紹的這種確定標準音之音高的辦法叫做「飛灰候氣法」。「飛灰候氣法」是根據《禮記・月令》記錄之定「律」方式發展而來。《後漢書・律曆上》記載：

> 是故天子常以日冬夏至御前殿，合八能之士，陳八音，聽樂均，度晷景，候鐘律，權土炭，效陰陽。冬至陽氣應，則樂均清，景長極，黃鐘通，土炭輕而衡仰。夏至陰氣應，則樂均濁，景短極，蕤賓通，土炭重而衡低。進退於先後五日之中，八能各以候狀聞，太史封上。郊則和，否則占。候氣之法，為室三重，戶閉，塗隙必周，密佈緹縵。室中以木為案，每律各一，內庳外高，從其方位，加律其上，以葭莩灰抑其內端，案曆而候之。氣至者灰動。其為氣所動者其灰散，人及風所動者其灰聚。[47]

[45]因為此時的「聲」已經經過「律」的「選擇」而符合規則，所以稱為「音」，其過程見下文論述。
[46]有關「律」的詳細討論將在下一章中展開。
[47]范曄、李賢，《後漢書・志第一》，北京：中華書局，2001 年版，頁 3016。

先人設想：將蘆葦的薄膜燒製成灰，放入數根長短成比例的管內，管下端開口並覆以絹帛，其上口齊平，埋於密室地下，因管長不同，數管向下延伸長度就不同。當冬至日一陽來複，地氣蒸騰，管內氣流受地氣影響也向上蒸騰，但由於管長限制，上騰的力量和距離便各有限制。如果管過長，則蒸騰力量雖大，但浮灰上升距離太遠，不能飛出管外；如果管過短，則上升距離雖短，但蒸騰力量不足，亦不能飛出管外；只有特定長度的律管之浮灰能飛出管外。這個特定長度的管，被叫做「黃鐘管」；吹響此管所發出的聲響，被叫做「黃鐘音」[48]。黃鐘管較長，得地中陽氣早，且長度合適，浮灰可以飛出。[49]這個方法有兩個難度：其一，操作器具難以統一。無論房間之大小、位置，管壁厚度、直徑、材料密度等等，浮灰密度、顆粒的細密程度都不易控制；其二，時空不可重複。究竟實驗地點是南方還是北方，具體是什麼濕度、溫度，影響地氣蒸騰的地球公自轉週期變化又如何等等。這個方法的可重複性太低，以至於歷代研究者難有成功。[50]據文獻中所記，歷代除了北齊信都芳[51]等少數人曾宣稱測候成功之外，其他人則少有徵驗。明代律學大家朱載堉之實驗亦以失敗告終。[52]但是，從實驗之設計可以看出，這

[48]我們暫且理解為某一個特定樂器、調式的標準音即可，至於其為何稱為「黃鐘」的具體討論參見第二章。

[49]同理，但凡依此法出現飛灰飛出之現象，又可用來確定冬至之日。至於兩者誰先誰後，則難以確定，歷代史書之律歷志亦難找到其先後之定論。另有人以傳統中國為農業為主，故分十二節氣對應聲音之高下來解釋和測定農耕時節，暫不做討論。

[50]王陽明在《傳習錄》中談「元聲在何處求」時也有此批評：「曰：『洪要求元聲不可得，恐于古樂亦難複。』先生曰：『你說元聲在何處求？』對曰：『古人制管侯氣，恐是求元聲之法。』先生曰：『若要去葭灰黍粒中求元聲，卻如水底撈月，如何可得？元聲只在你心上求。』……『然至冬至那一刻時，管灰之飛或有先後，須臾之間，焉知那管正值冬至之刻？』……」錄自：王陽明，吳光、錢明、董平、姚延福編，《王陽明全集》，上海：上海古籍出版社，2006 年版，頁 113。

[51]《隋書・律曆志》中嘗記北齊信都芳之事曰：「後齊神武霸府田曹參軍信都芳，深有巧思，能以管候氣，仰觀雲色。嘗與人對語，即指天曰：孟春之氣至矣，人往驗管，而飛灰已應。每月所候，言皆無爽。又為輪扇二十四，埋地中，以測二十四氣。每一氣感，則一扇自動，他扇並住，與管灰相應，若符契焉。」

[52]「舊說：凡造律，河內葭莩灰、上黨羊頭山黍、宜陽金門山竹，三者不可缺一。然此三者皆易得之物也。所謂河內，即敝邑也。北距上黨，南距宜陽，皆約三、四日路。萬曆八年，庚辰之歲，餘嘗遣人採取三者，單粒之秬、雙粒之秅、長節之竹，不止數萬。亦自種之，黍成頃、竹成林，至今田園所收黍竹，皆彼處之種也。然地土不宜，不如彼處所產也。又嘗依蔡元定之說，自長十寸，遞減毫釐，至於五寸，共有三百八十四等，淺深排列，試驗吹灰，竟無吹灰之理。始覺凡信此者，皆愚人、妄人也。」見氏著，《律呂精義》。

個定「音」方法是先人通過經驗總結與理論探索而得到的，極具科學實證精神。

我們之所以將「飛灰侯氣法」稱之為最具周代理論特色的定「音」方式，除去它與《禮記・月令》的記載一脈同源之外，更是因為它以「冬至」日為標準音的計算日期，符合周代以「十一月」為元月的設計。[53]一旦確定了標準音的音高，定「音」的問題就得到瞭解決。也就是說，在沒有規則限定出現之前，同樣一根能發出「黃鐘音」的管所發出的聲響只能被看做是「聲」；而經過定「音」過程之後，這個「聲」因為符合了「飛灰侯氣法」的規則，其「聲」便得以「成方」而名為「黃鐘音」。然而，只有一個「聲」得以「成方」是遠遠不夠的，如果通過更多次的實驗來確定每一個「聲」，又會使得操作繁複、誤差更大。[54]於是先人們便在「聲」與「聲」之間的相關性上做工夫。下面，我們就用一種操作性最強的方式，解釋先人如何依照標準音生出相關音高的。

既然「飛灰侯氣法」確定了標準音對應「黃鐘管」之管長，那麼，最易操作的辦法便是在這個長度上做文章，這就形成了「三分損益」的生「音」方法。所謂「三分損益」，就是將定「音」管之管長均分三份，減一份或增一分後再將所得之長度作為生「音」管之管長。既然我們首先確定了「黃鐘管」管長，則「三分損益」的第一步便是從「黃鐘管」開始。《禮記集解》引劉向語謂：

> 五聲之本，本生於黃鐘之律，其長九寸，九九八十一，是為宮聲之數。三分損一以下生徵，徵數五十四；徵三分益一以上生商，商數七十二；商三分損一以下生羽，羽數四十八；羽三分益一以上生角，角數六十四；角之數三分之不盡一算，其數不行，故升止於五。此其相生之次也。[55]

[53]《史記・曆書》云「夏正以正月，殷正以十二月，周正以十一月。」而十一月十五日正是冬至日。
[54]其原因參見第二章第二節。
[55]《禮記集解》，頁 979。

此段以管長之數進一步解釋了生「音」的過程，以其中第一步為例：**首先**，我們將「黃鐘管」設為「九寸」[56]，以「九寸」作為基準管長而發聲，這個「聲」就稱之為「宮」；**進而**，為方便以整數倍言說，我們將其管長的每寸「九」等分，全管便分為八十一份；**然後**，減掉其三分之一（即「三分損一」）後所形成的新長度，在數量上應該佔有原來八十一份中的五十四份；**結果**，這個管長所發出的「聲」因為與「黃鐘音」形成我們需要的關係，被稱之為「徵」[57]；如果，再以「徵」之五十四份為標準，三分而增加十八份（即「三分益一」），便能產生「商」。定「徵」、定「商」的完成，標誌著「三分損、益」之法的可以實際操作，之後依「商」生「羽」、又依「羽」生「角」等，令相生兩音都符合「三分損益」的規則，同時又和「宮」聲形成管長的比率。

「三分損益」的方法雖然便於實踐，卻也有幾個問題需要說明：**第一**，因為單純地損或益會使音高出現大幅偏移，所以損益之法是有損、有益。**第二**，劉氏說損益之法在生出「宮、徵、商、羽、角」之後便「不盡一算」，實則隱藏著一個和聲理論，即，只有兩個音高振動比率成整數倍，才有和協音程的可能，而此振動頻率便是兩音之全管或全弦長度的比率；若再生第六「音」，則第六「音」管長與「黃鐘管」便不能成比例，而第六「音」之音高與「黃鐘音」音高也不會和諧。**第三**，先損後益依此生出「宮、徵、商、羽、角」，也將「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」之音高差別限定在最小的範圍內[58]。以上三點，足見先人對於生「音」方法之考慮十分周密。而正是這種周密的考慮，為「聲」在「人心」維度上「成方」、「成文章」而轉升為「音」奠定了基礎。

---

[56]此長度被稱之為黃鐘尺長，參見：吳南薰，《律學會通》，北京：科學出版社，1964 年，頁 343。

[57]應為「林鐘音」。另，劉向只說「宮聲」而不說「商」、「角」、「徵」、「羽」為「聲」，其原因便是「商」、「角」、「徵」、「羽」皆是依宮聲「成方」而來。

[58]小於現代意義的一個八度音程。

依照「音色」之別將「聲」分為「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」等縱向六類，是以「情」之分類作為規則；以「音高」之差確定「聲」之「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」等橫向五種，是以「律」之要求作為規則。若是將「音色」、「音高」合在一處，便是在「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」等五種「音高」上各有「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」六種「音色」狀態的表現，換言之，每組「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」就有三十種變化產生。此時轉「聲」為「音」的客觀條件已經得到滿足，只差賦予不同「聲」一個「人心」的形式，便可以成為承載意義之「文章」。那麼，這個意義是如何賦予這不同的「聲」上呢？先人首先對「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」賦予意義，〈樂本篇〉曰「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。」孫希旦注曰：

> 「宮為君者，宮則主君，所以然者，鄭注《月令》云：『宮屬土，土居中央，總四方，君之象也。』『土爰稼穡，猶君能滋生萬民也。』又，『五音，以絲多聲重者為尊，宮弦最大，用八十一絲，故宮為君。』崔氏云：『五音之次，以宮最濁，自宮以下，則稍清矣。君、臣、民、事、物，亦有尊卑，故以次配之。』」[59]

前面談到，「人心」可相應於不同的「聲」與「情」之間的關係而以「聲」之音色賦予其恰當的意義。相比之下，不同「聲」之間的音高關係所能賦予之意義，則是取決於「人心」所把握的「律」中之象。例如，「宮」之所以為「君」，全在於其依于「人心」之感受而見其具有「居中央、總四方」之象、「絲多聲重為尊」之象、「濁」而最「尊」之象等等。以此類推，「商為臣」、「角為民」、「徵為事」、「羽為物」[60]等亦遵循此理。可以看出，依「象」而為「宮」、「商」、「角」、「徵」、

[59]《禮記集解》，頁 979。

[60]《禮記集解》注曰：「商為臣」者，商所以為臣者何？以鄭注《月令》云：「商屬金，以其濁，次宮，臣

「羽」賦予「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」之意義全在「人心」對相近意義的關聯。同時需要提醒的是，「人心」能夠依「律」中之「象」賦予相關意義也是有條件的。「律」內音高雖是固定的，然「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」卻可以指任意五個符合特定音高關係的「音」而言。[61]只要五個具有特定關係的「音」組合到一起，便具有「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」之結構；而這種結構本身，就是所謂「律」中之「象」，便可對應於「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」之意義。這就是依「象」賦予意義的過程。進一步來看，這種意義的關聯表現在樂器所發出之「樂音」上，便形成「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」而對應「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」，在口鼻發出之「人聲」上則是更為複雜的「形聲會意」。

在這個依「象」解「聲」的過程中，有一個有趣的現象並未被歷代注疏家提及，但值得我們思考。我們看到，歷代注疏家都是就獨立的「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」來解釋其中的意義，卻並沒有照顧它們之間的「相生」關係，那麼，為什麼不解釋這中「相生」關係呢？在「相生」過程中，「宮」之後依次為「徵、商、羽、角」，對應來看即「君」之後依次為「事、臣、物、民」，這與人倫綱常之「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」的順序大相徑庭。事實上，直接「相生」的兩音所構成的「音程」，在聽覺感受中最為和協；而在音高順序上「相鄰」的兩音所構成的「音程」，在聽覺感受中最不和協。對照來看，「宮」生「徵」則「君」

之象也。」解者云：「宮八十一絲，商七十二絲，次宮，如臣之得次君之貴重也。」崔氏云：「商是金，金以決斷。為臣事君，亦以義斷為賢矣。」「角為民」，所以為民者，鄭注《月令》云：「角屬木，以其清濁中，民之象也。」解者云：「宮濁而羽清，角六十四絲，聲居宮、羽之中，半清半濁，故云以其清濁中也。民比君、臣為劣，比事、物為優，故云角，清濁中，民之象矣。」崔氏云：「角屬春，春時物生眾，皆有區別，亦象萬民眾多而有區別也。」「徵為事」，所以為事者，鄭注《月令》云：「徵屬火，以其徵清，事之象也。」解者云：「羽最清，徵次之，故用五十四絲，是徵清，徵清所以為事之象也。」夫事是造為，造為由民，故先事後乃有物也。是事勝於物，而劣於民，故次民，居物之前，所以徵為事之象也。崔氏云：「徵屬夏，夏時生長萬物，皆成形體，事亦有體，故以徵配事也。」「羽為物」，羽所以為物者，鄭注《月令》云：「羽屬水者，以其最清，物之象也。」解者云：「羽者最清，用四十八絲而為，物劣於事，故最處末，所以『羽為物』也。」崔氏云：「羽屬冬，冬物聚則成財用，冬則物皆藏聚，與財相類也。」

[61]比如，「黃鐘」、「太簇」可以互為宮商，「大呂」、「夾鐘」亦可互為宮商。這就是所謂「旋宮轉調」。參見第二章有關「音律」之討論。

與「事」易和，「宮」近「商」則「君」與「臣」難和。既然如此，歷代注疏家雖了然於心，卻也不會在紙上寫下「君」、「臣」難和的話吧。

先人既然給「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」賦予「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」的意義，那麼，他們又會如何為「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」取象呢？〈樂本篇〉有言：

是故治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。……五者不亂，則無怗懘之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。徵亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。

「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」既然是「聲」之「相應」於「情」而「生變」的結果，若不像先王「慎其所以感之者」一般，對這種「不能自已之勢」加以小心，則和「律」之「音」（即「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」等）就會偏離自己的位置，俗稱「跑調」。孔穎達謂之曰：「君、臣、民、事、物五者各得其所用，不相壞亂，則五聲之響無敝敗矣。」孫注又曰：「若五音之敝敗，則政亂各有所由也。荒，猶散也。若宮音之亂，則其聲放散，是知由其君驕溢故也。」什麼是「君驕溢」呢？既然「君」就是「宮」，「驕溢」就是「喜」、「怒」無常；「喜」、「怒」無常便帶來演奏時過分的「發散」和「粗厲」；[62]所以，「君驕溢」就是「宮」表現出過分的「發散」和「粗厲」之狀。試想，「宮」本就是樂曲中最「濁」（音量大）、最「低」的一個聲音，如果不加收斂而肆意「發散」、「粗厲」，那麼整個樂曲便聽不到其它聲音了。這就是先人為「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」所賦予之意向。同理，「商亂則陂，其官壞」、「角亂則憂，其民怨」、「徵亂則哀，其事勤」、「羽亂則危，其財匱」[63]等亦循此理，不再一一。

[62]依前論之「其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲」所見。

[63]注曰：「宮亂則荒，其君驕」者，前明音聲與政通，若五事皆正，則音不敝敗，是聲與政通，故此以下明

需要補充的是，「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」各因其音響效果的特點，而在流變的過程中存在不同的傾向，這一點與「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」很是相和。例如，「宮」低而濁，最易流向「發散」、「粗厲」的境地而掩蓋了其他的聲音；「羽」高而清，最易流「和柔」的境地而變得細不可聞。這是「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」各自的本性使然。當然，若是「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」具亂，整首樂曲便沒辦法聽了；若是「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」具亂，整個國家就要滅亡了。故而〈樂本篇〉曰：「五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。」為了強調這種危機的存在，〈樂本篇〉又說到：

> 亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。……鄭、衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間、濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。

我們在這裡先以「鄭聲」與「鄭音」為例，說明何為「亂世之音」，也借機展示「聲」、「音」在該段文字中之運用的差別。孔疏鄭注《禮記集解》曰：「鄭音好濫淫志，……是亂世之音。雖亂而未滅亡，故云比於慢。」而孔疏《五經異義》注曰：「凡手淫聲謂之鄭聲，言煩手躑躅之聲使之淫過矣。」既然兩段同是孔穎達之疏解，「鄭聲」與「鄭音」在意義上的差別就最易看出。「鄭聲」之「鄭」通

聲與政通也。若五音之敝敗，則政亂各有所由也。荒，猶散也。若宮音之亂，則其聲放散，是知由其君驕溢故也。崔氏云：「宮聲所以散者，由君驕也，若君驕則萬物荒散也。」「商亂則陂，其官壞」者，陂，不平正也。若商音之亂，則其聲欹斜而不正也，是知由其臣不治於官，官壞故也。崔氏云：「商聲所以傾邪者，由臣官壞也，官若壞，則物皆傾邪也。」「角亂則憂，其民怨」者，若角音之亂，則其聲憂愁，是知由政虐，其民怨故也。崔氏云：「角聲所以亂者，由民不安業，有憂愁之心也。」民無自怨，皆君上失政，故下民生怨也。「徵亂則哀，其事勤」者，若徵音之亂，則其聲哀苦，是知由繇役不休，其民事勤勞故也。崔氏云：「徵所以亂者，由民勤於事，悲哀之所生。」「羽亂則危，其財匱」者，匱，乏也。若羽音之亂，則其聲傾危，是知由君賦重，其民貧乏故也。崔氏云：「危者，謂聲不安也。」羽音所以不安者，由君亂於上，物散於下，故知財乏，不能得安，故有匱乏也。「五者皆亂，迭相陵，謂之慢」者，迭，互也。陵，越也。若五聲並和，則君臣上下不失。若五聲不和，則君臣上下互相陵越，所以為「慢」也。崔氏云：「前是偏據一亂以為義，未足以為滅亡，今此以五者皆亂，故滅亡無日矣。」滅者，絕也。亡，叛也。無日，言無復一日也。若君臣互相陵慢如此，則國必叛滅，旦夕可俟，無復一日也。

「躑」，就是猶豫、緩慢之意；「聲」又取「發聲」之彈奏義[64]，結合起來，「鄭聲」就是彈奏時猶豫、緩慢、反反復複。通俗地說，「鄭聲」也就是我們說的一種不好的演奏方式[65]。「鄭音」是鄭國特有的音，也是「亂世之音」的一個代表。根據上一節對「音」之概念的介紹，「音」有「語言」、「詩歌」和「樂曲」之義，那麼，此處之「鄭音」當可指稱鄭國之「語言」、「詩歌」及「樂曲」。以可考之記錄來看，《詩經・鄭風》確有喜好駢儷、注重形式的特點，可以稱為「好濫淫志」。再由一地之風俗相貫，可推斷鄭國之「語言」、「詩歌」及「樂曲」應該也一定具有注重外在文采、形式的特點。只注重文采而忽略了實質便是「文勝質則史」，整日注重外在華麗又哪有精力注重國計民生，社會又怎能不亂呢？「鄭音」畢竟只是「亂世之音」的一個代表，那麼，「亂世之音」有何共通特質呢？孫希旦總結：「五者偏有所亂者，亂世之音也。五者皆亂，至於迭相陵侮而為慢者，亡國之音也。」回到那些具備了「音色」意義的「音高」——也就是綜合了「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」之意向的「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」——之上，一旦某些音高出現了不符合「律」之規定的流變，整個「樂曲」就會不和協。同樣道理，「語言」、「詩歌」等也會出現相應問題。為什麼會這樣呢？因為「音色」與「音高」在「人心」賦予意義之上產生了結合，「聲」已經具備了描述「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」之「哀」、「樂」、「喜」、「怒」、「敬」、「愛」之情狀的能力，在形成描述的過程中，「聲」已經創作出「文章」而轉升為「音」。有了這一步地補充說明，〈樂本篇〉對「亂世之音」、「亡國之音」的判斷也就順理成章。「音」既然可以描述「君」、「臣」、「民」、「事」、「物」之「哀」、「樂」、

[64]參見第一節「聲」之概念的討論。

[65]以「殺」、「緩」、「散」、「厲」、「廉」、「柔」為正常彈奏方式，而《周禮・大司樂》謂：「凡建國，禁其淫聲、過聲、凶聲、慢聲。」孫注曰：「四者由輕而重，則聲之失莫甚於慢矣。」可見，除六種外還有其他不合理的四類演奏技巧。此處「聲」為動詞發聲之義。

「喜」、「怒」、「敬」、「愛」之情狀，則必然可以反映出其相應的社會政治狀況了。故〈樂本篇〉曰：「聲音之道，與政通矣。」也就是說，自「聲」而轉為「音」的過程，也能體現出社會政治的風氣。[66]

「聲」在「人心」的維度已經通過「相應」、「生變」、「成方」等過程轉升為「音」，客觀上從「人聲」、「樂音」轉化成為「語言」、「詩歌」和「樂曲」。那麼在「人心」之中，這些「生於人心者也」之「音」又具有何種形式上的特徵呢？相較於「人心」中「聲」之「噍以殺」、「嘽以緩」、「發以散」、「粗以厲」、「直以廉」、「和以柔」等等六種形式而言，「音」在「人心」之中的形式有了綜合的趨勢而形成三類。我們來看看〈樂本篇〉對此的描述：

是故治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。

從「政」之一面看，社會風氣大概可以只分為三類，即「治世」、「亂世」和「亡國」，對應起來，「音」也只有這三大類。於是，便有了這種對應結構：「治世之音——安以樂——政和；亂世之音——怨以怒——政乖；亡國之音——哀以思——民困」。這就是說，事实上於「人心」相應的六類「聲」，收歸為「音」的三類素材。既然前文已經提到「亂世之音」和「亡國之音」，下面，我們就以「治世之音」為例，看看「音」於「人心」中的對應。孔穎達注曰：「治平之世，其音安靜而和樂，由其政和平而人心安樂也。治世之音，民既安靜以樂而感其心，故樂音亦安以樂，由其政和美故也。君政和美，使人心安樂，人心安樂，故樂聲亦安以樂也」[67]與「聲」不同，「音」不僅僅停留在「人心」之內，它已經處在溝通社會環境與民心歸向的位置上。「樂音」之「樂」（音 le），便是生成「音」的

[66]真正反應社會政治風氣的是「樂」，所以這裡只用「通」來說明其相關緊密。
[67]《禮記正義》，頁 1255，上欄。

規則平易，也就是「律」平易。「律」平易，百姓民心之「情」便得以適當安放。「情」得以安放則人便表現出舒緩的狀態，便是「安」。人心得以安定，宣之于口便是安定之「人聲」，奏之於樂器便是「樂音」，則「人心」之情又表現為新的「樂音」。如是，「音」便將「政」投射在「人心」之中。

同時，這種「投射」還有一種境界上的差別。故〈樂本篇〉說到：

樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。知樂則幾於禮矣。

「審」在文本中就是明辨的意思，如何「審」便是如何欣賞。我們暫不討論如何欣賞「聲」、「音」、「樂」的問題，[68]只就文字所見境界之差別做一揭示，也為下一節討論「樂」之概念做些準備。既然「聲音之道」通政治，那麼「樂」可以通倫理便理所當然。這就是說，相比於「聲」、「音」可以反映出社會風氣而言，「樂」可以直接指導具体地倫常道德之行為。從欣賞者的角度看，想要明白「樂」就要先明白「音」，想要明白「音」就要先明白「聲」。[69]能明白「語言」、「詩歌」或者「樂曲」的人，自然在境界上高於理性尚未開發的「禽獸」；而能從戲劇表演的人物身上學到為人處世的道德準則，就更是要「君子」才能做到了。換言之，「聲」、「音」與下一節要討論的「樂」，基於其外在形式上相對越來越複雜，使得「聲」、「音」、「樂」在引動「人心」之「情」、「思」等方面的表現大不相同。這就好比獲得「聲」的感受、理解「音」（詩辭、樂曲等）的意義、體貼「樂」（戲劇等）的情懷等三者之間，實有一個境界的差別。[70]

[68]我們將在第四章「賞樂」問題討論中詳細說明相關問題。

[69]這個簡單明白的道理，卻引發了對道家「樂」論的誤解，道家只是站在特定地境界上，消除對「樂」的形式依賴。參見第五章第三節討論。

[70]這種境界的差別，不是通過形式上推到極致就可以達到的，將「人聲」、「樂音」的形式推到極致，也不

綜上，在第二節的討論中，我們又從「人心」之維度上，說明了「聲」經過「相應」、「生變」、「成方」等過程之後，「人情」之意向透過「音色」層層滲透而與具有倫常意義的「音高」相交織組成了「音」。而「音」在以「語言」、「詩歌」和「樂曲」等方式展現出來的時候，又投射出社會政治文化之風氣。這便是「人心」賦予「聲」、「音」的不同意義，與其不同意義之間的內在關係。既然「聲」、「音」在「人心」之維度已經具備如此豐富的意義，我們不僅會好奇作為更高一層的「樂」究竟在「物之理」上具有何種形式，又會在「人心」上生出何種意義呢？下一節，我們就來說說「樂」概念的意義。

三、「樂」概念的構建

要討論先秦儒家之「樂」思想，則搞清「樂」的概念意義應屬重要的一步。很多學者以字形、字音入手，來討論「樂」的意義，其結論值得借鑒。比如，《說文》謂「樂」是「五聲八音總名，象鼓鞞木虡也」；羅振玉卻認為「樂」源於「木、絲構成的弦樂器」；近來有學者考證認為「樂」字源於「鈴鼓，是懸鈴之建鼓」，而「樂」之上部的兩個「幺」是「懸鈴」之狀[71]；總之，與字形相關的討論傾向於將「樂」字的起源落在「樂器」之上。再比如，《康熙字典》記《唐韻》注「樂」音「嶽」、音「洛」、音「勞」等三音，記《集韻》注「樂」音「藥」、音「療」兩音，記《韻補》注「樂」亦音「祿」，以上共計六音[72]；而《說文》中「樂」字

能成為「語言」、「詩歌」和「樂曲」；而駢儷的文辭、絢麗的曲調更是離「樂」尚遠，故《禮記・樂記》有言曰：「是故樂之隆，非極音也。」而這種境界的差別，只有在以「樂」為教的工夫中得到提升，有關這一問題的討論，將在後文第三、四、五章之中慢慢展開。

[71]參見：林桂榛、王虹霞，《「樂」字形、字義綜考》，《音樂與表演》，2014 年第三期，頁 69。還有人說「么」為琴之絲弦，而「白」為人手之指甲。

[72]除去地名及方言差異，仍有「藥」、「洛」、「嶽」三音，對應於中文拼音就是「yao」、「le」、「yue」。

只有「玉角切」(音「嶽」)一種讀音[73]；我們或可以說，從字音上看「樂」字之音在漢代之前是以「玉角切」之讀音為主流，之後隨著意義的增加讀音才變得豐富了起來。[74]「樂」字之字形、字音等相關研究告訴我們：讀音為「嶽」、字形又與「樂器」緊密相關的那個「樂」才是先秦文本(包括〈樂本篇〉)主要的討論對象。這個「樂」，首先是在「物之理」的意義上有其具體形式，繼而在「人心」上不斷構建出豐富的意義，並在意義不斷豐富的過程中慢慢產生了具有「洛」(「快樂」之樂)、「藥」(「智者樂水」之樂)之音的意義指稱。因此，本節之討論也將主要集中在音「嶽」之「樂」上，先對「樂」在「物之理」的客觀形式上進行一個說明，然後再對其在「人心」上構建的意義做出解釋。

我們還是先簡單梳理一下本節討論所要借助的文本內容。〈樂本篇〉謂：

……及干戚羽旄，謂之樂。

……

樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。……故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其奸。禮樂刑政，其極一也；所以同民心而出治道也。

……樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。知樂則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有德。德者得也。[75]

是故樂之隆，非極音也。……清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺

[73]許慎，《說文解字》，香港：中華書局，2000 年，頁 124。
[74]下文不加注情況下，「樂」即代表其音為「嶽」的情況。其中最常用的「洛」表示一種「歡欣、喜悅」的心理狀態，而「藥」則表示「喜好、欣賞」的取向(如「智者樂山」)。讀音參見《康熙字典》及漢語大字典編輯委員會，《漢語大字典》，四川辭書出版社、湖北辭書出版社，1986 年，頁 1280。
[75]此一段前文已經有所討論，此處只因其關乎「樂」之意義的解釋而摘錄於此。

音者矣。……

〈樂本篇〉的四段文本中，與「樂」相關的段落很精簡，可以說只有「及干戚羽旄，謂之樂」一句算是嚴格意義上對「樂」之客觀形式的定義。怎樣理解這句話呢？孔穎達疏曰：「（音）然猶未足以為樂也，比次歌曲，而以樂器奏之，又以干戚、羽旄象其舞蹈以為舞，則聲容畢具而謂之樂也。」[76]根據孔氏之注：「音」之「語言」、「詩辭」及「樂曲」不足以直接稱為「樂」；如果想讓「音」轉升為「樂」，首先就要將不同的「詩辭」有條理、有主旨地排列起來，配上「樂器」演奏而唱成歌；然後，為了避免這些歌曲的內容難以理解、不夠生動，再配上文、武之舞，使它「聲容必現」。這樣看來，「樂」在形式上有哪些內容呢？其一、要有「詩辭」之文本，其二、這些文本要配上曲調而在「樂器」之伴奏中唱成「歌曲」，其三、將這些「歌曲」按照某一主題排列起來加上「樂舞」；故而，「樂」之完整形式應當包括「詩」、「樂（曲）」、「（樂）舞」三個部分。那麼，有了「詩」、「樂（曲）」、「（樂）舞」三部分的「樂」當在「物之理」上被理解為一種什麼樣的形式呢？我們有了詩篇歌曲，按照其情節發展的內在理路編排起來，形成了一個故事，配上樂器演奏便有了主次輕重和層次結構，繼而將更加重要的部分在加之舞蹈強調和形象化，充分調動視聽的官能，使其感受更加深刻。而這些內容，分明就是在描述一部戲劇（drama）。一部現代意義下的戲劇，首先是戲劇家改編其文本基礎，然後由作曲家將其配樂，創作宣敘調展示其中的情節，創作詠歎調加強其情感的抒發，再將其中晦澀、難以把握的部分用肢體、佈景、舞臺等等表現出來。這樣的一部戲劇不正是〈樂本篇〉裡所說的「樂」嗎？

[76]根據孔穎達的注疏，有學者將「樂」之形式分為「奏」、「歌」、「舞」等三類，對應「聲」、「音」、「容」三種。參見：林桂榛、王虹霞，《「樂」字形、字義綜考》，《音樂與表演》，2014 年第三期，頁 69。這種分類方法有其合理之處，但根據〈樂本篇〉之文本而分成三層的概念是「聲」、「音」、「樂」，也就是說，「聲」、「音」概念不應該出現在一個層面上。「樂」既然是由「音」及「舞」而來，則分為「音」之「詩」、「樂曲」再加之「樂舞」而成三類比較好，這種分類也符合第四章對「大武」的章節、表演之分析。

然而，將「樂」解釋為「戲劇（drama）」會讓不少人在觀念上難以接受。他們會問：原本不是已經有「戲」和「劇」等字嗎，怎麼還需要用「樂」來表示「戲劇」的意思呢？事實上，在漢代許慎所著的《說文》之中，「戲」指「三軍之偏也。一曰兵也。偏若先偏後伍，偏爲前拒之偏。」可見，先秦之「戲」並無現代所謂「戲劇」之意[77]；「劇」字同然，在《說文》中，「劇」字只有「尤甚也」之注，亦無「戲劇」之義。相較之下，郭店出土之《性自命出》篇有言，曰：「觀《賚》、《武》，則齊如也斯作。觀《韶》、《夏》，則勉如也斯儉。」[78]賞「樂」行為是依靠「觀」字來發動的，「觀」作為動詞也強調了「樂」具有視覺之影響。既然「戲」、「劇」等字均無現代所謂「戲劇」之義，而「樂」又具有現代「戲劇」之客觀形式，那麼，我們將「樂」解釋為「戲劇」理當沒有障礙。

當然，「樂」之完整結構與現代戲劇類似並不妨礙「樂」在表演、使用的過程中會出現一些簡化的形式。胡承珙（1776-1832）說：「考古人制樂，聲容固宜兼備。然亦有徒歌（有「詩辭」、有「樂曲」、無「舞蹈」之謂）、徒舞（有「樂曲」、有「舞蹈」、無「詩辭」之謂）者，三百篇皆可歌，不必皆有舞。」[79]也就是說聖王制禮作樂，有歌、舞分離的簡化情況出現，「詩辭」與「樂曲」以「歌曲」的形式，或者「舞蹈」與「樂曲」[80]以「舞曲」的形式單獨出現也足夠表現一定的精神。值得注意的是，胡氏並沒有說過單獨出現「樂曲」的情況，這說明：**至少在清代學者眼中，無詞音樂**（即「music」或「melody」，無「詩辭」、無「舞蹈」、有「樂曲」之謂）**的表演並不足以在「樂」**

[77]《史記・孔子世家》記「景公心怍，麾而去之。……優倡侏儒為戲而前。孔子趨而進，歷階而登，不盡一等，曰：『匹夫而營惑諸侯者罪當誅！請命有司！』有司加法焉，手足異處。」此處「優倡侏儒為戲而前」之「戲」合于《說文》對「戲」字之解釋：「偏若先偏後伍，偏爲前拒之偏。師古曰：戲，大將之麾也。」《漢語大字典》解釋有誤，參見：漢語大字典編輯委員會，《漢語大字典》，四川辭書出版社、湖北辭書出版社，1986 年，頁 1414。

[78]李零，《郭店楚簡校讀記》，北京：人民大學出版社，2007 年，頁 137。

[79]胡承珙，《毛詩後箋》，安徽：黃山書社，1999 年版，頁 1503。

[80]舞蹈，尤其是眾人舞蹈一定要配合節奏，故此處所謂「徒舞」亦隱含「樂曲」元素。

之討論中形成傳統。[81]胡氏此處所說的「古人」應不止先秦之人，尤其所謂「三百篇」更是說明他還特指孔子刪定詩書之後的時代。

「樂」既然在「物之理」之上包括「詩辭」、「樂曲」和「樂舞」，所以，轉換為〈樂本篇〉的表述自然就是「音」之後「及干戚羽旄，謂之樂」。既然在上兩節中，我們已經對「音」的具體形式有所說明。下面，我們就來談談「及干戚羽旄」之「樂舞」的內容。

孔穎達曰：「『干，盾也，戚，斧也，武舞所執也』者，武舞之樂，執此盾與斧也。云『羽，翟羽也，旄，旄牛尾也，文舞所執』者，言文舞執此羽旄也。」就是说，「樂舞」有文武之分，「武舞」就是拿著矛、盾等武器的舞蹈；而「文舞」就是拿著飾品羽旄之類的舞蹈。以「干舞」為例，名聲顯赫的「干舞」就是「盾牌舞」，是「武舞」的代表。現存於山東微山縣兩城山的漢畫像石（現存曲阜孔廟中）上，正中為「建鼓舞」，在畫的右方「有一對舞人左手執盾牌，右手執刀，做蹲襠步姿勢，二人一攻一守，一進一退，對峙比武。二人的盾牌高近三尺，寬約尺余，為長方形。右方舞人，頭挽椎髻，精神抖擻，盾牌移在左側，露出大半個身體，意在進攻；左方舞人似戴面具，盾牌掩護，身體后躲，刀樹身後，敗勢已成。」[82]這就是「干舞」的形象。孫希旦補充：

> 案〈樂師〉有帗舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞也。無兵舞，但有干舞。又〈舞師〉云：「掌教兵舞，帥而舞山川之祭祀。」無干舞，但有兵舞。〈樂師〉既謂干舞，引謂兵舞者，兵舞非〈舞師〉之文，但經云「干戚」，用戚則是大武。大武，兵舞，此引〈樂師〉益以兵舞，解經之「干戚」

[81]尤其對於那些以「music」翻譯「樂」的討論，更需要注意這個情況。

[82]彭松，中國藝術研究院舞蹈研究所編，《中國舞蹈史（秦、漢、魏、晉、南北朝部分）》，北京：文化藝術出版社，1984 年版，頁 11。

也。但此經「干戚、羽旄」，包含文、武之大舞。[83]

類似于現存圖像記載的「干舞」，就反映了二人鬥爭的場景，是從千萬次戰鬥場景中提煉出來的。這種動作被「樂師」運用于「樂」中，就是「干舞」，而被「舞師」運用於軍事演練之中，就成了「兵舞」。這就說明當「干舞」被抽象成為一個固定的舞蹈形式時，就可作為藝術來欣賞，讓人們重新體會其中的緊張感。這種緊張感又因為人們在軍事演練中體驗過，所以在欣賞「樂舞」的過程中，讓人們對兩國交戰、敵我決鬥之情境體會地更加準確。[84]如此，「音」配以「干戚羽旄」之「樂舞」便有其意義和價值。這種肢體語言對場景理解的輔助性，又打破了「聲音」必須是依賴聽覺感知的局限性，也為前文所說之「舞曲」的獨立形式奠定了基礎。

從「物之理」上看，「樂」通過「詩辭」、「樂曲」及「樂舞」等形式的組合，可以以一種戲劇的形式，**將經典地歷史史實從參與者的記憶中復原到舞臺上**[85]。歷史情景在舞臺上的重現，使觀賞者之主體投射於情境之中而獲得切身地感觸，也給主體之想像力構建起一個平臺。這個平臺雖然在一定程度上對主體想像力產生了一定的規範性[86]，但其規範性既然是基於「聲」、「音」乃由「人心」而發的普遍性來看，並未對「人心」產生不必要的限制。這就使觀賞者在一種精神自由的狀態下，以情對情地感受到歷史情境中的聖賢人物之情懷、思想，產生了對實

[83]《禮記集解》，頁 976。注中「帗舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞」等六者被稱之為「六小舞」，是周朝時期用於教育貴族子弟的樂舞教材（參見第五章第一節有關「學校」制度、「學校」教育的討論）。依近人分析考證，對部分舞蹈形式有所還原。例如：「帗舞」是執長柄飾五彩絲綢的舞具的舞蹈，《樂府詩集》中說：「帗舞者，析五彩繒，若漢靈星舞子所持是也。」指舞者手執五彩絲綢製成挑在竿上的舞具而舞，用來祭祀社稷；「羽舞」是一種執鳥羽的舞蹈，舞者穿戴或持動物的羽毛跳舞，《詩經》有載：「坎擊其鼓，宛丘之下，無冬無夏，值其鷺羽。」如在周朝祭祀的羽舞中舞者持折羽而舞，其根源與原始狩獵生活和圖騰崇拜關係密切，用來祭祀四方；「皇舞」的舞者要執五彩鳥羽，根據《周禮・舞師》記載，舞者頭上插著鳥羽，身穿翡翠羽衣，手執五彩鳥羽而舞，用以祈雨；「旄舞」中，舞者執旄牛尾而舞，這種舞蹈在周代用於祀辟雍，也用於燕樂，如此等等。參見：伍曼麗主編，《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999 年。

[84]「武」舞與軍事演練的關係，我們會在第三章「奏樂」問題中有所補充。

[85]六代之「樂」皆是如此。

[86]比如相關的「樂制」、「舞臺規範」等，參見第五章第一節之討論。

際情境真切而獨立地判斷，這比之文字、語言之單純說教具備了太多的優勢。[87]

「樂」在形式上的完善，使其具備對豐富意義的承載能力。這就要求我們要對「樂」在「人心」之維度上的意義建立做出一個審視和考察。想要對「樂」在「人心」維度上之意義建立有一個瞭解，首先要知道「人心」與「樂」產生意義聯繫的方式是什麼。換言之，既然〈樂本篇〉只說了「音」（樂曲）乃由「人心」所出，就是說「音」的每一種形式（詩辭、樂曲等）都可以讓「人心」賦予其意義；相比之下，「樂」的形式與「人心」賦予之意義並非如「音」一般可以相互對應。[88]對於這一點，〈樂本篇〉有所回應：

> 樂之隆，非極音也。……清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺音者矣。

鄭玄曰：「隆，盛也。極，窮也。」孔穎達補註曰：「清廟之瑟，謂歌清廟之詩，所彈奏之瑟。朱弦，謂練朱絲為弦，練則聲濁也。疏越，疏通底孔，使聲遲。聲濁又遲，是質素之聲，非要妙之響。以其質素，初發首一倡之時，而唯有三人歎之，是人不愛樂。雖然，有遺餘之音，言以其貴在於德，所以有遺餘之音，念之不忘也。」[89]〈清廟〉乃是周代「大學」入學時首先要學習的篇目[90]，演唱〈清廟〉之詩而以「朱絲」為弦的「瑟」來伴奏，朱弦之瑟「聲」本來就厚重而遲緩，加之演奏時毫無花哨絢麗之技法，整個「樂曲」配之「詩辭」都顯得平淡「無趣」。「無趣」的表演只會引得很少人注意並理解其中意義，這就是因為普通人根本稱不上「愛樂」，只能算是「好音」。但即便如此，在是表演之後，那「無趣」的曲

[87]形成文字、語言的過程是一個抽象和總結的過程，而限於描述者的視角和經驗，這種理性的描述會使很多意義在描述的過程中剝離或脫落。如果可以將情境再現，那麼意義就可以最大限度地得以保全。同時，被保全的意義亦可以隨著觀賞者的閱歷、心境之變化獲得新的展現。參見第四章第二節之討論。

[88]一般情況下，「樂」之意義的豐富性會超越常人的理解範圍，而「人心」對「樂」之理解能達到何種程度，也取決於「人心」之資質，若同觀「大武」，觀眾所獲得的啟發亦不同，程度有深有淺。

[89]《禮記集解》，頁 983。

[90]參見第五章第一節有關「學校」教育的討論。

調依然可以在所有的聽者心中留下些許印象，這便成為所謂的「遺音」[91]。這點印象就會印刻在聽眾心裡，不經意間回想起來也能引發一些思考。在這種情況下，與其說是「音」之「詩」、「樂曲」等元素直接給聽眾之「人心」帶來了影響，不如說「樂」借助「音」給「人心」佈置了一個反省、想像的舞臺。所謂「遺音」，便是那原本構成整部「樂」的不同片段在「人心」中留下的影子。這個影子就會對「人心」產生「神奇」的作用，所以，孫希旦就說：

> 樂以升歌為始，合舞為終，故樂未嘗不極音，而其隆者，則在於升歌清廟，以發明先王之德，而不在於極音也。……樂在於示德，故不極音而有余於音。……人道本無不正，惟其循於好惡而失之。今使人皆知貴德反古之意，則不至循於耳目口腹之欲，而好惡自此平，人道之正可以反矣。[92]

這個「神奇」的作用就是讓觀賞者在「影子」的影響下「反人道之正」。這個作用的過程也是絲絲入扣：首先，「樂」之「示德」在於將觀賞者之主體代入情境中，在觀賞者對情境中之事件獨立作出判斷之餘，亦可以與表演中不同位分、角色之人的行為做一參照；其次，既然是參照，便沒有所謂外在之強制力要求觀賞者必須按照「樂」中之人物行為對自己加以規範；同樣，既然旨在展示「樂」中人物之德性、行為，故雖然「樂」中可見「人聲」、「樂器」之絢麗、「詩文」、「樂曲」之精彩，卻不必執著於其中而應該跳出形式之美感而體貼其中所展現之德性，這便是「樂未嘗不極音」卻「不在於極音」之義。然而，觀賞者畢竟不足以當下便把握到「樂」之意義的全貌，但可以將腦海中留下經典之片段不斷沉吟、揣摩，這便是「有餘於音」。這沉吟、揣摩之所以能夠不假靠外力，皆因天性之

[91]「遺音」一詞很恰當，我們在腦海中的印象往往都只是片段，或者是樂曲片段，或者是詩辭片段，甚至是舞蹈動作、舞步的片段，此處用「音」不用「樂」是十分準確的。
[92]《禮記集解》，頁 983。

道理具足，靠自覺本有之天性而修養德行便是「人道之正可以反」。

當然，不追求「極音」又有另外的好處，[93]正和孟子所謂「耳目之官不思，而蔽於物。物交物，則引之而已矣。心之官則思，思則得之，不思則不得也。」如果真的偏重耳目口鼻之感官，而追求極致之「音」，則顯然有礙于「人心」反思的能力。根據「樂」能令人「反人道之正」的過程，我們可以說：「樂」在「人心」之維度所建立之意義世界，不具備類似於「音」在「人心」維度之意義的普遍性[94]，而會因著主體德性生命之展開程度、對「樂」的領會程度之不同而變化。故〈樂本篇〉說：

> 樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。

上一節中，我們已經對此段文本之中「聲」、「音」、「樂」的境界差異做出了一定的說明。這裡，我們就簡單再補充幾點。按鄭玄注曰：「倫，類也。理，分也。禽獸知此為聲耳，不知其宮商之變也。八音並作，克諧曰樂。」方慤疏曰：「凡耳有所聞者，皆能知聲；心有所識者，則能知音；通于道者，則能知樂。」[95]這就是說：禽獸的世界裡，天下皆為繁複之「聲」，如「瓠巴鼓瑟，游魚出聽，伯牙鼓琴，六馬仰秣，此禽獸之知聲者也」；眾庶略見其與禽獸相異幾希者，可对眾「聲」加以歸納而聽出些「曲調」，享受「音」之美感，故有「魏文侯好鄭衛之音，齊宣王好世俗之樂，此眾庶之知音者也」；君子之知「樂」之象，如「孔子在齊之所聞，季箎聘魯之所觀，則君子之知樂者也」。其中差別顯而易見，有

[93]具體討論參見第五章第二、三節之討論。
[94]「知聲而不知音者，禽獸是也」，此處之「人心」當指「眾庶」及「君子」。
[95]《禮記集解》，頁 982。

道是「看得懂的看門道，看不懂的看熱鬧」，「樂」之「門道」就是德性的展示，「樂」之「熱鬧」就是「聲」、「音」之極致，〈樂本篇〉所謂「不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。」便基於此。

值得說明的是，看「門道」中亦有「境界」之差別，「人心」若能透過對「樂」之意義世界的把握，而達至對「和」[96]的領會，便是「樂」之「示德」的理想境界。〈樂本篇〉謂：

> 故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其奸。禮樂刑政，其極一也；所以同民心而出治道也。

孔穎達解釋到：「發於聲者乃和……比音為樂，有金、石、絲、竹、干、戚、羽、旄，樂得則陰陽和，樂失則群物亂，是樂能經通倫理也。陰陽萬物，各有倫類分理者也。」簡而言之，「樂」首先起於對「聲」之調和，可以算作是對「美」的薰陶；而後，在與「人心」產生意義聯繫的過程中，又作用于「人心」之哀、樂、喜、怒、敬、愛之「情」，並使其得到梳理，這便與「善」相關。隨著「樂」為「人心」構築起豐富的意義世界，「人心」在「樂」中得到了德性實踐，反過來，得到提升的「人心」又可以進一步領會「樂」中之意義。在如此交互作用的過程中，「人心」達至對「樂」中所示之「和」的把握。[97]「樂」既然是「詩」、「樂曲」、「樂舞」的統一，又通向「人心」之德性生命的展開，這就表示「樂」同時包含「美」和「善」兩層意義，這也是「樂」與「禮」、「刑」、「政」的差別所在。進一步說，作為「美」與「善」兩方面統一[98]的「和」就是在「人心」之維度上「樂」

[96]考慮到討論的方便，此處對「和」之做簡單的說明，而因為「和」字與「賞樂」、「樂言」問題緊密相關，故將在第四章進一步說明。

[97]參見第四章第三節有關「和」問題之討論。

[98]牟宗三先生說：「他（康德）由美學判斷來溝通道德界與自然界（存在界）。……以美學判斷來溝通道德界與自然界，此並非一康莊之大道，此只是一旁蹊曲徑，作為一輔助的指點可，作為一擔綱則不可。康德走上旁蹊曲徑，故兩界合一問題實未能得到充分之解決。」究竟審美判斷是否真如牟先生所言，不可成為

之意義的基礎。《樂記》所謂：「樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。」就是說，君子是因「樂」中所示之「道」而樂，能兼顧「樂」中之「美」與「善」；而小人則是因「樂」中所引動之「欲」而樂，只能在「美」、「善」之中偏取其「美」，偏取自然就是不能統一。同時，我們在這段文本中亦能看到「樂」字產生「洛」音的蛛絲馬跡。所謂「樂者樂也」，即表示「洛」音所指之「歡欣、喜好」等心理狀態可以真切的在「樂」（音「嶽」）的欣賞過程中體會到，故而「洛」音可以借用「樂」字之字形。

綜上，我們通過對〈樂本篇〉與「樂」相關之文字的梳理，說明了「樂」在「物之理」及「人心」中的意義。簡單來說，具有「戲劇」結構的「樂」將經典史實及人物搬到了舞臺上，給觀賞者（包括演員等[99]）一個依靠主體之切身感受來向先王、聖賢學習的機會。值得補充的是：首先，這種具有戲劇形式的「樂」可以使得所有的觀賞者在欣賞的過程中極具「代入感」地分析體貼「樂」中人物性格及情節，並在分析、體貼的過程中喚醒其人心本有的德性，這個過程就是「樂教」之教育義[100]。同時，〈樂本篇〉又稱「樂教」之設立在於「樂以和其聲」，孔穎達疏謂「用正樂諧和其聲」，「聲」也者，「民聲」之謂。[101]「聲」、「音」皆「人心」所出，可調和「民聲」即可統一「人心」，這個過程就是「樂教」之教化義[102]。「樂教」的這兩層意義也對應著其與「禮教」、與「禮、刑、政」的不同關係。簡單來說，在「教育義」一面，「禮、樂」二教重在以其形式之差異而形成互補；而「教化義」一面，「禮、樂、刑、政」則偏重其最終目的的統一（即〈樂本篇〉謂「其

一「擔綱」，此一點是值得討論，但是，牟先生認為此審美判斷可為一輔助判斷，這是我們要肯定的。參見：牟宗三，《心體與性體》（第一冊），臺北：正中書局，1990 年版，頁 10。

[99]參見第四章第一節有關「賞樂」問題之討論。

[100]參見第四章第三節「樂教證立」之討論。

[101]孔穎達疏「樂和民聲」者，謂「樂有宮、商、角、徵、羽及律呂，所以調和民聲也。」見《禮記正義》，頁 1255。

[102]參見第五章第一節「樂制」之討論。

極一也」)，這個問題我們將在之後的討論中再慢慢展開。[103]當然，有關「樂」之成教的形式與意義，將會隨著先秦儒家「樂」思想的展開而不斷地显明，而本節的結論亦會在其理論的深化過程中得到進一步之印證。

通觀本章之討論，「聲」、「音」、「樂」等概念依賴其在「物之理」層面上確定的形式，相應於「人心」中建立起不同境界之意義世界。三者層層遞進，直至具有普遍性的「聲」、「音」構成直對受眾主體、得以施教之「樂」。在下一章的討論中，我們就來看看作為理論概念的「聲」、「音」是如何成為實際中的「聲」、「音」，從而真正地成為構成「樂」之形式的重要元素。

[103]參見第五章第三節「禮樂」關係之討論。

第二章 「樂器」及「音律」:「聲」與「音」的實現

在上一章的討論中,我們依靠〈樂本篇〉不到七百字的文本,對「聲」、「音」、「樂」等概念進行了初步地梳理,這將對本章的討論產生指導作用。我們可以這樣說:從概念上看,「樂」是由「聲」轉「音」進而結合舞蹈構成的;從實際中看,「戲劇」是從「聲音」轉「詩辭」、「樂曲」再經編排而來。因此,在我們開始討論「樂」的形式、意義之前,要先搞清楚作為前提條件的「聲」和「音」如何在客觀世界中實現,這也就是本章討論之中心議題。

作為一種主要依靠聽覺感知的「氣」之流動,「聲」在先人看來有「人聲」和「樂音」等表現形式。既然我們在上一章的討論中已經就「人聲」如何實現的問題做了簡單的介紹,那麼,在本章第一節(「聲」的實現:「樂器」及其特質)的討論中,我們將說明「樂音」是如何依靠「樂器」而在現實中得到實現,並解釋「樂器」與其表現出來的「聲」之間的關係。在此基礎上,我們再看看先人在設計「樂器」時有哪些構想來實現其理想之中的「聲」。相比於依靠「樂器」而實現的「聲」,「音」之實現既然有賴於不同「聲」之間有規律的交織(即,「成方」),那麼,用以對「聲」進行規範的「律」就是我們第二節討論的中心。在第二節(「音」的實現:「音律」及其發展的特質)的討論中,我們將集中說明「音律」如何將錯亂的「聲」編織成有美感的「音」,如何指導樂器之製作,又如何將意義賦予「成方」之後的「音」之中。「聲」、「音」之實現固然會是「樂」之實現的基礎,然而,「聲」、「音」之實現同時也是「人心」之反應(即,「凡音之起,由人心生」)。既然「聲」、「音」之實現都關乎「人心」,那麼,「樂器」與「音律」也應該和「人心」有著密不可分的關係。在第三節(從「音律」到「樂器」:多重系統之結合及其人心之基礎)的討論中,我們將集中解釋「樂器」、「音律」分別和「人心」究竟有什麼樣的關係,而「樂器」

和「音律」又如何在「人心」的基礎上協調與結合。

在文獻材料的使用上，〈樂記〉討論「樂器」、「音律」的文段不夠系統，比如談到「樂器」的有「鐘鼓管磬，羽籥干戚，樂之器也」、「樂者，非謂黃鐘大呂弦歌幹揚也，樂之末節也」及散見〈魏文侯篇〉的寥寥數語等，而有關「音律」的文段只有「宮為君，商為臣，角為民，征為事，羽為物」、「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志」等，這些材料顯然並不足以支撐起本章三節要討論的內容。這就要求我們應該將文本的範圍擴大，綜合運用相對同一時期的文獻材料，從而做出可靠的論證。

一、「聲」的實現：「樂器」及其特質

我們說過，運用在「樂」中的「聲」主要包括「人聲」與「樂音」等。「人聲」產生的過程，我們已經在第一章中解釋過，相較之下，「樂音」則需要其它的工具輔助而產生，這些工具就是「樂器」。因此，本節的討論將圍繞那些用來產生「樂音」的「樂器」[1]而展開。

根據相關文獻的記載：七千多年前，先民利用身邊的材料，信手做出「土鼓葦箭」（見《禮記・明堂位》），繼而「葦箭」進化為管簫、「土鼓」充糠為「革鼓」又進化為虞、夏、商、周的「鞉鼓」、「足鼓」、「楹鼓」和「懸鼓」；至《詩經》、《禮記》等書所載姬周（公元 1111 年以後）的樂器[2]，除鼓、磬、琴、瑟、柷、敔以外，土有塤、匏有笙，竹有簫、管、篪，金有鉦、鐃、鐸、編鐘等，八音齊備。[3]由

[1]「樂器」一詞並不算準確，其實應該叫「聲器」；「樂器」應該包括舞蹈使用的道具。近人用「樂器」翻譯 musical instruments，是將「樂」當做 music 的結果。但為了方便閱讀，本文只能屈從於習慣而繼續使用「樂器」一詞。

[2]1920 年，仰韶村（今河南澠池縣）發掘出土一批樂器，有鐘、磬、鼓、鈴、鐃、鐸、塤，甚至有經傳未見的石塤、骨塤等，可做一證。

[3]「八音」是傳統樂器分類的一種說法，下文會有詳細解釋。參見：李純一，《中國上古出土樂器綜論（序）》，北京：文物出版社，1996 年；及 吳南薰，《律學會通》，北京：科學出版社，1964 年，頁 3。

此可以看出，到了周秦時代，「樂器」已經算是品類豐富了。那麼，這些「樂器」的發聲效果又如何呢？以 1978 年在中國湖北省隨縣（今隨州市）曾侯乙墓出土的曾侯乙編鐘為例，其音域寬廣（自 C^2 至 D^7，中心音域內具十二半音），又可以旋宮轉調，音色十分優美。對此，王友華在《先秦編鐘研究》一書中說到：「西周後期和春秋早期……青銅樂鐘的數量急劇增加、甬鐘的編列繼續擴大、編鐘的音域進一步拓寬、音列更加豐富、樂懸中樂鐘種類增加、組合編鐘（包括大型組合編鐘）誕生。」[4] 這就是說，周秦時代的「樂器」，在其品類豐富的同時，還擁有優良的發聲效果。

面對樂器的發展歷史，我們不禁產生這樣的疑問：先人們基於什麼樣的原則要不斷努力地將「樂器」從「土鼓葦籥」這些簡陋的形態發展為精美如編鐘一般的樂器呢？下面，我們就來一步步地解釋這個問題。

〈樂記〉有這樣一句話，曰：

昔者，舜作五弦之琴以歌南風，夔始制樂以賞諸侯。

引文之中的樂器就是「五弦之琴」，「五弦之琴」就是由金、木、水、火、土等五弦組成的琴。《正義》疏曰：「五弦，謂無文武二弦，唯宮、商等之五弦也。」據傳說，五弦琴至周文王加文弦、周武王加武弦，合成金、木、水、火、土、文、武之七弦，也就是我們常說的「古琴」。既然舜作「五弦之琴」是為了「歌南風」，那麼，〈南風〉又是什麼呢？《正義》疏曰：「〈南風〉，詩名，是孝子之詩。南風，長養萬物，而孝子歌之，言己得父母生長，如萬物得南風生也。」所謂「南風」便是中國大陸春夏之季、自南向北之風，春夏之風溫潤多雨，乃是萬物復蘇之條件，故而「南風」便有養育萬物之意義。雖然〈南風〉詩文現已佚失[5]，我們還

[4]王友華，《先秦編鐘研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2013 年，頁 158。
[5]亦有人認為，〈南風〉乃是《尸子》所記之辭，曰：「南風之薰兮，可以解吾民之慍兮。南風之時兮，可以阜吾民之財兮。」

可以從其詩名可以看出其詩乃用以歌頌生養之恩德。「南風」之德為何是帝舜來歌頌呢？《正義》曰：「舜有孝行，故以此五弦之琴歌〈南風〉之詩，而教天下之孝也。」帝舜以「孝行」流傳於世，孟子曰：「天下大悅而將歸己。視天下悅而歸己，猶草芥也。惟舜為然。不得乎舜盡事親之道而瞽瞍厎豫，瞽瞍厎豫而天下化，瞽瞍厎豫而天下之為父子者定，此之謂大孝。」(《孟子・離婁上》) 帝舜以孝治天下而注重〈南風〉之德，故舉〈南風〉而歌頌之。〈南風〉即有生養之義，帝舜為何需要配合以「五弦之琴」來演奏呢？「五弦之琴」乃是神農氏創造[6]，又以生物五行之金、木、水、火、土等組成，一琴具五行，是以能夠表現「生生」之義。

總而言之，「帝舜」因為注重「孝」德，而選擇歌頌〈南風〉之詩；又為了能夠充分地體現出〈南風〉生養之義，故而選擇神農氏創造的「琴」來配合演奏。這就是說，先人使用「樂器」的規則，就是用最恰當地「樂器」表現其歌頌之中心思想。這條規則雖然有些籠統，但為下面的討論指明了方向。

我們說「樂器」是為了產生「樂音」而製作的工具、載體，又說「樂器」要配合歌頌之中心思想，其實就是說「樂器」產生的「樂音」、產生的「聲」要配合歌頌之中心思想。故《樂記・魏文侯篇》[7]（以下簡稱〈魏文侯篇〉）曰：

鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲則思武臣。石聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲則思死封疆之臣。絲聲哀，哀以立廉，廉以立志。君子聽琴瑟之聲則思志義之臣。竹聲濫，濫以立會，會以聚眾。君子聽竽笙簫管之聲，則思畜聚之臣。鼓鼙之聲讙，讙以立動，動以進眾。君子聽鼓

[6]《正義》孔穎達疏，《世本》云：「神農作琴。」今云舜作者，非謂舜始造也，正用此琴特歌《南風》，始自舜耳。《禮記正義》，頁一二八一，下欄。

[7]章節分篇內容參見附錄 3。

鞉之聲，則思將帥之臣。君子之聽音，非聽其鏗搶而已也，彼亦有所合之也。

《正義》曰：「此一節論樂器之聲各別，君子之聽，思其所用之臣。」[8]我們在引文中已經標出依「聲各別」而區分之不同種類的「樂器」。為什麼要按照「聲各別」（音色）來區分樂器種類呢？因為樂器產生之「聲」的差異，才是一個「樂器」的個性所在。比如，我們拿出一個銅膜鼓、一個皮革鼓分別敲擊一下，它們發出的聲音是有較大的區別的。如果按照外觀分類，它們都叫「鼓」；而我們在實際運用中，其音質、音色的差異決定了它們應該分屬「金」屬樂器和「革」屬樂器兩種不同的類別。這就是說，我們並不是按照樂器的「長相」來區分樂器種類，而是依靠樂器發「聲」的特質（音色）來劃分樂器。引文中依「聲各別」（音色）之分類方法區別出「鐘」、「石」、「絲」、「竹」、「鼓鼗」等五種類別，並且因為其聲音之個性不同而令五類樂器各具意義：

一曰，「鐘聲鏗（古耕反）」，是說敲鐘發出的聲音是鏗鏗然。與其從文字上理解「鏗鏗然」這個描述，不如回憶敲擊大鐘發出的「咣」的一聲來得直接。這種聲音給人一種震撼的感覺。《正義》疏曰「言鏗是堅剛，故可以興立號令」。用一種壓迫性的聲音充當號令，自然是合適的；又曰「號以立橫者，謂橫氣充滿也，若號令威嚴，則軍士勇敢而壯氣充滿。」；接著推論說「君子聽鍾聲，則思武臣」，其所指就是那些「識樂之情者」，聞聲（按：此處用聲不用音，即符合前一章所論「聲」、「音」之別）達事，既然鍾聲有號令之感，聽之而自當思武臣。

二曰，「石聲磬（口挺反）」，是說敲擊青石板一般的樂器，聲音清越、和諧。這種聲音強度雖然沒有鐘聲那麼大，但是傳播得很遠，僅次於鐘聲，故注曰「其聲能和，故次鍾也；言磬輕清響矣，叩其磬，則其聲之罄罄然也」；這類清脆的

[8]《禮記正義》，頁 1314，下欄。

聲音有很強的辨識性，「能清別於眾物，則分明辨別也」，即使和鐘聲一起敲響，還是能從其中聽到與眾不同之特性來，而且離樂器越遠，這種特性表現的越明顯[9]；進而孫希旦解之曰：「能分辨於節義，則不愛其死。」[10]便是將這種「鮮明」（分辨）之特性，聯繫到「守節者」的身上，表現出「各有部分，不相侵濫」之狀；結論即是：「君子聽磬聲則思死封疆之臣。」

三曰，「絲聲哀（**謂聲音之體婉妙**）」，是說絲弦撥動，聲音委婉，若是沒有共鳴腔體（比如二胡的「琴筒」），聲音更是微不可聞，但仔細聽辨，振動又富於變化，可以說是「哀怨」；這種不過分、不強迫，而又變化豐富的音響，十分符合那些守住自己邊角、品性[11]的志義之臣，故曰：「君子聽琴瑟之聲則思志義之臣。」

四曰，「竹聲濫（**攬聚，力敢反**）」稍需曲解，所謂「竹聲」是後文所說竽、笙、簫、管之聲，凡此類樂器發聲較之「鐘」、「石」、「絲」而言比較雜、不清脆，因為用竹子作為製造樂器的原材料，就會受到竹子天生形狀的影響，而竹子內部並不光滑，竹體因自然生長也並不均勻，這就使竹製的「竽、笙、簫、管之聲」實際上一吹多音，換言之，因泛音列結構比較複雜，不和諧單音比較多，聽覺會感到一定的不適；但同時，又因為這一系列泛音在同一個樂器腔體內相互作用，而最終從其中發出，使這些泛音經過相互干擾後聚攏到一起，形成特殊的一種音色，故而《正義》疏曰：「竹聲攬然有積聚之意也，以竹聲既攬聚，故能立會矣以合會而能聚其眾也。」

五曰，「鼓鼙聲讙」就是說鼓聲了，這裡的鼓是皮革鼓。鼓鼙的聲音是「讙」，「**讙者，嘩也**」（《說文》），《正義》曰：「謂讙囂也，其聲讙雜矣。」就是嘈雜、吵

[9]參見前章討論「共振理論」處及附錄 1。
[10]孫希旦，《禮記集解》，頁 1019。
[11]「廉隅」：棱角。《周禮・考工記・輪人》「欲其幬之廉也」鄭玄注：「幬，幔轂之革也。革急則裹木廉隅見。」喻端方（不邪曲）、不苟（不苟且）的行為、品性。《禮記・儒行》：「近文章，砥礪廉隅。」

鬧的感覺。我們一般聽到嘈雜、吵鬧，甚至說「聒噪」的聲音，都會有不易平靜、甚至衝動的感受，就是所謂「讙以立動」，「以其聲讙，故使人意動作」。能讓人動起來，是將帥之臣應有的能力，所以說：「君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣」。

如果說「帝舜」作「五弦之琴」以歌〈南風〉之例中所見「樂器之發聲」與「樂曲之中心主旨」的關係還比較鬆散的話，以上文段之疏通足以顯出「樂音」與「思想」、「意向」之間的緊密關係。「人聲」既然可以因身體肌肉細微之變化產生差異，從而表達不同的情感；「樂器」所發出之「樂音」自然也因隨「樂器」材質、結構之差異而有不同的效果。「樂器」所發出之「樂音」對人的聽覺產生作用，如「同聲相應」一般喚醒了人相對應於音響效果的情緒變化。[12]人借助對這種情緒變化的把握，將不同的音色效果與特定的人物性格聯繫了起來，這就是「思」。《說文》曰：「思，容也。」在先人看來，心腦合作產生思考，凡有內容皆是「思」，換言之，「思」也有不同的表現形式。而〈魏文侯篇〉這五段關於樂器發聲的分析，也確實潛藏著不同之處。說「鐘」、「石」之聲時，文中使用擬聲詞「鏗」、「磬」，即是「keng」、「king」的聲音，這與我們日常經驗中敲擊金屬、青石的聲音十分接近，可以算作直接感受的鋪排；而說到「鼓鼙」之聲時，用「讙」字，音「huan」又義「嘩」，是兼用音、義而引動我們對於聽到鼓聲（皮鼓，非金屬鼓）之感受的共鳴，可以算作是間接感受的表達；相較之下，說到「絲」、「竹」之聲時，用「哀」、「濫」二字，雖依然有其聽覺、聲學的描述，但更多的是依賴一種感受引發之聯繫、聯想，可以算作是藉助中間關係轉述。總而言之，聲音的音色效果與人物性格之間的關聯，涉及了直接、間接以及聯想等不同的「思」之形式。我們也不難從中發現：樂器發出「樂音」形成感受與口鼻發出「人聲」形

[12]具體過程參見上文描述之對應，及第四章第一節有關「賞樂」問題之討論。

成字詞有相當大的相似性，也就是說，樂器能通過「樂音」產生與語詞相近的功能，從而使受眾產生固定的聯想。[13]

需要留意的是，如「鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武」一句，完整地描述了一類樂器的性質，先人依靠這種對樂器性質之判定，把這類樂器從所有樂器中單獨列了出來，便是一個很大的創舉。我們對照一下其他傳統，比如「希臘、羅馬把樂器分成風樂器、弦樂器、打擊樂器」[14]，〈魏文侯篇〉所記先人從聲（音質、音色）到感受再到客體對象（聯想、聯繫）的論述，與那些依賴於樂器的發聲原理（比如，現代以「擊聲樂器、膜聲樂器、弦聲樂器、電聲樂器和氣聲樂器」五類來區分「樂器」）來區別樂器種類的方法有很大不同。先人更加注重受眾主體「我」，以自己的體會、感知，去判斷一個樂器發出的聲響是否有「鏗以立號，號以立橫，橫以立武」之感受，時刻不忘「主體」與「聲」之間的內在關係。

基於「樂音」與「感受」之間的關係，先人將現有的「樂器」做出了歸類說明。說「鐘聲鏗」時，曰「君子聽鐘聲則思武臣」；說「石聲」時，曰「君子聽磬聲則思死封疆之臣」；說「絲聲」時，曰「君子聽琴瑟之聲則思志義之臣」；說「竹聲」時，曰「君子聽竽笙簫管之聲，則思畜聚之臣」；說「鼓鼙之聲」時，說「君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣」。此論言下之意，「鐘」類下屬樂器「鐘」等，「石」類下屬樂器「磬」等，「絲」類下屬樂器「琴、瑟」等，「竹」類下屬樂器「竽笙簫管」等，「鼓鼙」類下屬樂器「鼓鼙」等，同屬之不同樂器都能讓受眾主體在其演奏時發出同類聯想，而不同樂器之所以能屬於同一類當中，也是因為其材料、結構的相似性使其所發出的「樂音」有相近的效果。

回顧「帝舜作五弦之琴」之討論，我們說過先人使用「樂器」的規則，就是

[13]同前注。

[14]程貞一，《黃鐘大呂——中國古代和十六世紀的聲學成就》，上海：上海科技教育出版社，2007 年，頁 11。

用最恰當地「樂器」表現其歌頌之中心思想。而〈魏文侯篇〉這段文字更進一步地表示出「樂器」所發出的「樂音」在先人眼中具有更加固定的意義。先人在演奏樂曲、表達思想的時候，已經可以有選擇地運用一些樂器來表達其相應的情感。既然「音（樂曲）」乃是「聲（樂音）」交織、「成方」而來，樂曲中所包含的樂音就有很多；同時，樂音又是感受的直接體現，那麼樂曲中本就應該有豐富的感受交織其中。既然感受如此豐富，先人如果希望能在樂曲中表現出更加準確的細節，就不能不追求「樂音」效果的多樣性。這就帶來了「樂器」的種類、製造等等一系列追求和創造。這種追求和創造使「樂器」有了很大的發展，同時也帶來了一些困擾，那就是：不同樂器之間如何協調平衡？〈魏文侯篇〉又記子夏一段話，曰：

> 聖人作為鞉、鼓、椌、楬、塤、篪，此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之，此所以祭先王之廟也，所以獻酬酳酢也，所以官序貴賤各得其宜也，所以示後世有尊卑長幼之序也。

《正義》曰：「此一節論聖人作為樂器道德之音，以示後世也。」「論聖人作為樂器道德之音」就是說，舊有的「鞉、鼓、椌、楬、塤、篪」等六種樂器乃是聖人為演奏有德性之「樂曲」而創造的「樂器」。如聖人「帝舜」為歌「孝德」之〈南風〉而作「五弦之琴」。[15]**先說**「鞉、鼓、椌、楬、塤、篪」等所謂「基本」的樂器。據考，這些樂器有皮革制的、木材雕刻的、土胚燒成的，還有竹子切割的；[16]又依注曰「其聲質素，是道德之音，以尚質故也」，就是說這些樂器的音色、音質基本就由其材料質地決定，而不太受其造型、設計的影響，又或者說其造型

[15]「德音之音」，前一個「音」是「樂曲」之義，後一個「音」是「八音」之「音」，指「樂器」。

[16]這些樂器自然有其記載：鄭注〈詩・有瞽〉「柷，形如漆筒，中有椎」，「敔，狀如伏虎，背上有二十四齟齬」，鄭司農注〈笙師〉「篪，七室」，鄭注「六孔塤」曰「塤，燒土為之，大如雁卵；鞉，如鼓而小，持其柄搖之，旁耳自擊（按：似撥浪鼓）」，「鼓，革也」，「椌、楬，木也」之聲質素而和〈周語・單穆〉記「革木一聲」（按：所謂「一聲」，就是「無宮商清濁」）。

設計就是為了純粹的表現出樂器的製造材料之特質，注曰「革木一聲」，即「革木」這種樂器只能發出一種聲音，很符合「（音色）質樸」的描述。例如，「楬」亦即「敔」[17]，形狀像伏虎，木制塗漆，虎背上有二十七鉏（即木片）。《尚書・益稷》記曰「合止柷敔」，就說「敔」演奏時，奏者要站在「敔」旁，以齒狀竹條敲「敔」三次，再在「敔」背上的木片掃三次後，表示樂曲演奏的停止。能夠指示演奏終止，自然是必不可少的基本樂器，其演奏的聲響效果大概用語言可以描述為「咚、咚、咚，唰啦啦啦——唰啦啦啦——唰啦啦啦」。這種聲響效果並不難與「終止」的意義聯繫起來，但卻很難有更多的情感表現。而更多的情感表現，就需要「複雜」的樂器來加入演奏。有此等樂器為本，**進而**「鍾、磬、竽、瑟以和之」，就是「複雜」樂器在演奏中的加入。《正義》解曰：「既用質素為本，然後用此鍾、磬、竽、瑟華美之音以贊和之，使文質相雜」，又曰：「六器為道德之音[18]，四器之和，文武之舞，並可在於宗廟之中奏之，若樂九變而鬼神格也」，所謂「六器」就是「鞉、鼓、椌、楬、塤、篪」，所謂「四器」就是「鍾、磬、竽、瑟」，前者講求「本質」，後者注重「和」，這些樂器演奏再配合舞蹈就可以成為「樂」了，如果再在宗廟中把整個戲劇表演九遍，就可以遍及天地、通達鬼神地將「樂」之義宣揚出去。我們之前以「曾侯乙編鐘」說過西周後期「鐘」等樂器的發展。對於「鐘」之類的樂器，其音色多變、效果豐富，具備了對客觀事物進行模擬的能力，在演奏中便可以充分地渲染「樂」之場景的氣氛。比如，在一個戰鬥的場景中，緊密地敲擊高音區的鐘，其急促的高頻振動充分地調動觀賞者緊張的感覺，如此等等。這些複雜樂器不像基本樂器那樣標識樂曲之起承轉合，卻為整個樂曲主題的表達增加了效果。

[17]參見：《教育部異體字字典（臺灣）》網路版 http://dict.variants.moe.edu.tw/yitib/frb/frb01771.htm。
[18]道德之音的說法參見第四章第一節之討論，此處不做詳述。

既然先人們可以協調平衡樂曲演奏中的不同樂器，使「基本」樂器準確地指示樂曲的起承轉合，「複雜」樂器充分地渲染樂曲主題。那麼，樂曲最終的演奏效果就要看樂器能否恰當地被運用了。在一代代樂師的努力下，一個完整地「樂器運用守則」逐漸誕生，這就是「八音」樂器分類法。程貞一先生在《黃鐘大呂》一書中指出：「把八音作為樂器的分類，這種做法並非完全出乎意料，因為樂器與音色本來就有著緊密的關係。」[19]這種用樂音效果來為樂器分類的辦法，幫助樂師演奏樂曲時恰當地運用樂器，更留下了意義發揮的空間。如此，我們就來借不同文本說明一下「八音」分類法是什麼。

「八音」之內容，可見《周禮・大師》，其記曰：

> 大師掌六律六同，以合陰陽之聲。陽聲：黃鍾、大蔟、姑洗、蕤賓、夷則、無射。陰聲：大呂、應鍾、南呂、函鍾、中呂、夾鍾。皆文之以五聲，宮、商、角、徵、羽。皆播之以八音，金、石、土、革、絲、木、匏、竹。[20]

此處所謂「皆播之以八音，金、石、土、革、絲、木、匏、竹」，就是說所有的樂曲都要依靠「八音」來演奏，這「八音」就是金、石、土、革、絲、木、匏、竹等八類樂器。這八類樂器概稱「八音」，依注見「金，鍾鎛也；石，磬也；土，塤也；革，鼓鞉也；絲，琴瑟也；木，敔也；匏，笙也；竹，管簫也」，这就是「八音」下屬具體的「樂器」，《白虎通》亦記：「《樂記》曰，土曰塤，竹曰管，皮（革）曰鼓，匏曰笙，絲曰弦，石曰磬，金曰鐘，木曰柷敔。」[21]「八音」之下每一類樂器都具備相近的發聲效果，但「八音」分類之間卻是涇渭分明。從原料上看，「金」類自然是純金屬製成，「石」、「土」之類可以說是利用瓦石泥土製作，

[19]程先生同時指出：「中國的八音分類是音色的分類，並不是樂器的分類，儘管音色和樂器之間存在固有的本質聯繫。」這是站在現代樂器分類的角度對中國古代「八音」分類法的一種現代點評。收氏書：《黃鐘大呂——中國古代和十六世紀的聲學成就》，上海：上海科技教育出版社，2007 年，頁 11。

[20]《周禮注疏・春官宗伯下》，北京：北京大學出版社。頁 714，下欄。

[21]陳立，吳則虞，《白虎通疏證》，北京：中華書局，1994 年，頁 127。

「木」、「匏」、「竹」都是靠中空之木發聲，其他之類，如皮木成鼓、絲木作琴等等，就是複合材料製成的了。從製造之角度看，樂器中「木」屬居多，「土石」次之，「金」類最少。再從樂器發聲原理來看，金、石、革、木之屬近似打擊樂器，依靠手、棒、槌等擊打樂器而發聲；土、匏、竹之屬多靠吹氣演奏，依靠口鼻呼吸或者特殊的導氣設備鼓動樂器發聲;絲類樂器最是特別,需要運用彈、撥、拉等技巧使絲弦振動發聲。

說完「八音」之內容，自然就要看看「八音」在演奏中的表現、運用方式。《國語・周語下》記「二十三年，王將鑄無射」，曰：

> 是以金尚羽，石尚角，瓦絲尚宮，匏竹尚議，革木一聲。夫政象樂，樂從和，和從平。聲以和樂，律以平聲。金石以動之，絲竹以行之，詩以道之，歌以詠之，匏以宣之，瓦以贊之，革木以節之，物得其常曰樂極，極之所集曰聲，聲應相保曰和，細大不逾曰平。如是，而鑄之金，磨之石，系之絲木，越之匏竹，節之鼓而行之，以遂八風。於是乎氣無滯陰，亦無散陽，陰陽序次，風雨時至，嘉生繁祉，人民龢利，物備而樂成，上下不罷，故曰樂正。[22]

這就是說，「八音」之樂器因其材質差異而各有擅場，「金」類樂器以「羽」為優長[23]，「石」類樂器以「角」為優長，「瓦」、「絲」類樂器以「宮」為優長，而「匏」、「竹」類樂器以「商（議）」為優長，「革木」樂器自然只能發出一個「聲」。既然「八音」各有特質，則其用法也就相對固定。故，樂師州鳩就說：「金石以動之，絲竹以行之，詩以道之，歌以詠之，匏以宣之，瓦以贊之，革木以節之。」言下之意，「八音」在樂曲演奏中應該各司其職，有的用來節制樂曲演奏，以配合「人

[22]徐元誥，王樹民、沈長雲，《國語集解》，北京：中華書局，2002 年，頁 107-113。
[23]「金尚羽」也可稱為「鐘尚羽」，比如曾侯乙編鐘下層一組首鐘正鼓音為羽，中層三組末鐘正鼓音為羽，組合編鐘的首末二鐘之正鼓音都是羽，足以體現鐘尚羽的觀念。參見：王友華，《先秦編鐘研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2013 年，頁 406。

聲」之「歌」、「詩」，也有的用來渲染場景氣氛，而使主旨突出、明確。這就是「八音」在演奏中的表現及運用方式。值得注意的是，為了順利地完成「八音」在演奏中各司其職的使命，其製作、運用還應該符合一定的規範。州鳩進一步指出：「如是，而鑄之金，磨之石，系之絲木，越之匏竹，節之鼓而行之，以遂八風。於是乎氣無滯陰，亦無散陽，陰陽序次，風雨時至，嘉生繁祉，人民酥利，物備而樂成，上下不罷，故曰樂正。」所謂「八風」便是普天之下、八方之「氣」的流變。「八風」若能依陰陽之變交替，不在陰成處滯留，也不在陽生處消散，如此一來才能風調雨順，萬物生長，百姓生活得以安頓。既然先人相信同聲相應、同氣相求，那麼，表現「聲」的「八音」就應該與表現「氣」的「八風」一一對應。《漢書・律曆志》進一步說：「人者，繼天順地，序氣成物，統八卦，調八風，理八政，正八節，諧八音，舞八佾，監八方，被八荒，以終天地之功，故八八六十四」，以「八」為節在先人看來是「繼天順地」，既然天地萬物都是由「氣」流變而來，「風」本就是「聲」的一類，那麼以「八音」從「八風」進而推之「八方」也是合情合理的。

值得說明的是，在「八音」意義豐富的過程中，隱含著樂器對應于意義世界的雙向交互作用。首先，「八音」樂器創制的初期，是以「八音」遂「八風」。遂，達也。(《廣韻》)「八音以遂八風」便是以「八風」模擬八方之風而達到契合的程度。簡言之，通過不斷地修正樂器的材料、形態、結構等部分，先人可以依照自己的主觀感受製作和修正出模仿自然聲響的樂器成品，這個過程便是以「八音」遂「八風」。進而，當「八音」樂器基本製造完成之後，先人還是希望通過「八音」調「八風」。先人製造樂器的目的，還是希望通過樂器的輔助進一步瞭解自然世界。況且，依照「同聲相應同氣相求」的原則，「聲」與「氣」可以相互引動、相互

影響，所以，在「八風」、「八方」、「八卦」等等意義打通的過程中，「八音」作為其中的一個環節表現於其中。如此，便有《白虎通》所謂：「塤，坎音也；管，艮音也；鼓，震音也；弦，離音也；鐘，兌音也；柷敔，乾音也。」又曰：「笙、柷、鼓、簫、瑟、塤、鐘、磬也，如其次，笙在北方，柷在東北方，鼓在東方，琴在南方，塤在西南方，鐘在西方，磬在西北方」[24]也就是說，「八音」與「八卦」、「八方」之對應亦有其固定的關係，（自正北方向順時針排列）可見：

「（巽-匏-笙）、乾-木-柷敔、震-皮（革）-鼓、艮-竹-管、離-絲-弦、坎-土-塤、兌-金-鐘、（坤-石-磬）」。[25]

這種對應關係的展開固然增加了「樂器」意義的豐富性，卻也帶來了解釋的複雜與混亂，這一點引起了我們的警覺。為什麼要為「八音」賦予如此多的意義呢？我們看一下《白虎通・禮樂》的說明：

塤在十一月，塤之為言勳也，陽氣於黃泉之下，勳蒸而萌；匏之言施也，在十二月，萬物始施而勞。笙者，太蔟之氣，像萬物之生，故曰笙。有七正之節焉，有六合之和焉，天下樂之，故謂之笙。鼓，震音煩氣也。萬物憤懣震動而出，雷以動之，溫以暖之，風以散之，雨以濡之，奮至德之聲，感和平之氣也，同聲相應，同氣相求，神明報應，天地佑之，其本乃在萬物之始耶，故謂之鼓也。鞉者，震之氣也，上應卯星以通王道，故謂之鞉也。簫者，中之氣，萬物生於無聲，見於無形，僇也，簫也，故謂之簫。簫者以祿為本，言承天繼物為民，本人力加，地道化，然後萬物戮也，故謂之簫也。瑟者，嗇也，閒也，所以懲忿宮商角則宜。君父有節，臣子有義，然後四時和，四時和然後萬物生，故謂之瑟也。琴者，禁也，所以禁止淫邪、正人心也。磬者，夷則之氣也，像

[24]陳立，吳則虞，《白虎通疏證》，頁 127。
[25]以方位一一對應而得，又補之坤、巽遺漏之位。

萬物之盛也，其氣磬，故曰磬，有貴賤焉，有親疎焉，有長幼焉，朝廷之禮，貴不讓賤，所以有尊卑也；鄉黨之禮，長不讓幼，所以明有年也；宗廟之禮，親不讓疎，所以有親也。此三者行然後王道得，王道得然後萬物成，天下樂用磬也。鐘之為言動也，陰氣用事，萬物動成，鐘為氣，用金聲也。鎛者，時之氣聲也，節度之所生也。君臣有節度則萬物昌，無節度則萬物亡，亡與昌正相迫，故謂之鎛。柷敔者，終始之聲，萬物之所生也。陰陽順而復，故曰柷；承順天地，序迎萬物，天下樂之，故樂用柷。柷，始也；敔，終也。

這一大段引文中的部分觀念、甚至語句，在《史記・律書》中已有出現[26]，相較而言，《白虎通》之語言更有系統。從這段文字中，我們可以推出：「樂器」在「八音」的分類下配合上了「十二月」、「氣候」、「倫常」等等意向，所形成的複雜系統應該是到漢代才逐步完成。[27]這個系統雖然解釋起來比較複雜，但是如果作為「樂器運用守則」來看，如此準確的對應關係足以讓任何樂師面在樂曲的演奏時選擇出恰當的樂器來使用。我們應該如何看待這種不斷複雜化的解釋呢？從發生的角度來看，這種情況要基於一個經驗積累的過程。在不斷運用樂器演奏樂曲的過程中，很多效果被記錄、總結。總結出來的經驗再運用於實踐之中進而產生新的推論。如此反復，最終形成「八音」之樂器分別與「方位」、「節氣」等原則相聯繫。相較而言，從觀念的角度看，先人想要把樂器之「聲」向著「人倫」、「陰陽」等維度去解釋，便是基於先人「凡音之起，由人心生」的立場之上。「樂器」既然是被創造出來用於表現「人心」想要的「聲」，那麼，在每一種樂器在被創

[26]如：「十一月也，律中黃鐘。黃鐘者，陽氣踵黃泉而出也。其於十二子為子。……二月也，律中夾鐘。夾鐘者，言陰陽相夾厠也。……」等，在《史記・律書》中分散在不同段落之中。

[27]本章第三節借用《禮記・月令》篇之相關文段討論樂器、音律運用的習慣問題，亦有與此段相關的語言。《禮記・月令》篇的成文年代也是個複雜的問題，不少學者支持其產生於戰國時期，我們不妨退一步說，現在能看到的《禮記・月令》篇之文字，也是經過漢代學者修改。換言之，相關語言的表述應該帶有漢代氣化學說的影響。

造出來的時刻，就已經刻上了「人心」的烙印而具有了「人倫」的意義。同時，天地萬物既然均為稟氣而生，則樂器之「聲」當亦符合「氣」之變化規律。所以，「八音」之樂器所發出的「樂音」，其一面與「人心」相應而立於「人倫」，其另一面又符合「氣」之流動而配於「陰陽」。

在本節的討論中，我們解釋了先人如何根據「聲」之所需來創制樂器，進而如何依照「聲」之效果劃分不同樂器，最終形成了一套形式完整、內容細緻的「樂器運用守則」。在這個發展過程中，實現「聲」的樂器雖然不斷更新，然而樂器所發之「聲」始終不離「人心」的奠基，並建立其豐富的意義世界。這個豐富的意義世界將會在本章第三節再次提起，而在下一節討論中，我們就要看看這些樂器發出的「聲」如何有規則的交織在一起，「成方」轉升為「音」。

二、「音」的實現：「音律」及其發展的特質

所謂「知聲而不知音者，禽獸也」，在樂器的輔助下，千萬種不同效果的「聲」得以實現在時空之中。這麼多的「聲」，如果沒有一個規矩讓它們合理的交織在一起，留下的只能是一片嘈雜。為了讓「聲」得以「成方」而形成「音」，一種用以規範「聲」的事物產生了，這就是「律」。既然「聲」可分為「人聲」、「樂音」兩種，那麼「律」自然也需要針對「人聲」、「樂音」有所區別。針對「人聲」的「律」就是使「人聲」形成「語詞」、「語言」、甚至「詩辭」的規範，也就是現在所說的音韻、語法；而針對「樂音」的「律」就是使「樂音」形成「旋律」、「樂曲」的規範，也就是本節重點討論的「音律」[28]。

正如前一章討論中說明的那樣，「音律」在對「聲」進行規範的時候，首先

[28]同注 1，故亦有人稱為「樂律」。因近人「音律」、「樂律」互通，故可選擇「音律」以準確規範。

確定出標準的音高（如「黃鐘音」），然後再規定音高间的衍生關係（如「三分損益」之「五聲」音階，就是以相鄰五個音高為一個週期，週期內的五個音高滿足三分損益[29]的關係。）同時，「樂音」既然要依靠「樂器」產生的，「音律」也就要通過規範「樂器」來實現對「聲」的調整。這就是說，「音律」即**可以**用來規範不同聲音的關係；**又可以**用來指導樂器製造等行為。換言之，**一方面**，它是「討論如何按規律將不同聲音搭配到一起」的科學假說，要像數學一般抽象且合乎邏輯；**另一方面**，它也是受聽覺感受和樂器表現力限制而形成之實踐經驗，要滿足聽覺感官的喜好、偏愛。既然「音律」同時具有這兩點特徵，那麼，它和「樂器」之間也必然呈現出雙向作用的狀態。換言之，「音律」在用以指導製作傳統樂器、預測和創造新樂器的同時，也要根據現有樂器和聽覺需要來進行調整。這一正一反兩方面貫穿著整個「音律」之傳統，最終實現在具體的「音」（即，「樂曲」）之上，這就是「音律」發展的特質。

「音律」之發展歷程，散見於不同文獻之中，《呂氏春秋・古樂》記錄了有關上古「音律」之起源，可算作比較完整和系統的材料：

> 所由來者尚也，必不可廢。有節有侈，有正有淫矣。賢者以昌，不肖者以亡。昔古朱襄氏之治天下也，多風而陽氣畜積，萬物散解，果實不成，故士達作為**五弦瑟**，以來陰氣，以定群生。昔葛天氏之樂，**三人操牛尾投足**以歌八闋：一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰達帝功，七曰依地德，八曰總萬物之極。昔陶唐氏之始，陰多滯伏而湛積，水道壅塞，不行其原，民氣鬱閼而滯者，筋骨瑟縮不達，故作為舞以宣導之。昔黃帝令**伶倫作為律**。……黃鐘之宮，皆可以生之，故曰黃鐘之宮，律呂之本。黃帝又命**伶倫與榮將鑄十二鐘**，以和五音，以施英韶，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，

[29]三分損益的內容請參照前章討論。

始奏之，命之曰咸池。帝顓頊生自若水，實處空桑，乃登為帝。惟天之合，正風乃行，其音若熙熙淒淒鏘鏘。帝顓頊好其音，乃令飛龍**作效八風之音**，命之曰承雲，以祭上帝。乃令鱓先為樂倡，鱓乃偃寢，以其尾鼓其腹，其音英英。帝嚳命咸黑作為**聲歌**——九招、六列、六英。有倕作為鞉鼓鐘磬吹苓管壎篪鞀椎鍾。帝嚳乃令人抃**或鼓鞉，擊鐘磬，吹苓展管篪**。因令鳳鳥、天翟舞之。帝嚳大喜，乃以康帝德。帝堯立，乃命質為樂。質乃**效山林谿穀之音以歌**，乃**以麋鞈冒缶而鼓之，乃拊石擊石**，以象上帝玉磬之音，以**致舞百獸**。**瞽叟乃拌五弦之瑟，作以為十五弦之瑟**。命之曰大章，以祭上帝。舜立，仰延乃拌瞽叟之所為瑟，**益之八弦，以為二十三弦之瑟**。帝舜乃令質修九招、六列、六英，以明帝德。禹立，勤勞天下，日夜不懈，通大川，決壅塞，鑿龍門，降通漻水以導河，疏三江五湖，注之東海，以利黔首。於是命**皋陶作為夏籥九成，以昭其功**。殷湯即位，夏為無道，暴虐萬民，侵削諸侯，不用軌度，天下患之。湯於是率六州以討桀罪，功名大成，黔首安寧。湯乃命**伊尹作為大護，歌晨露，修九招、六列，以見其善**。周文王處岐，諸侯去殷三淫而翼文王。散宜生曰:「殷可伐也。」文王弗許。**周公旦乃作詩**曰:「文王在上，於昭于天，周雖舊邦，其命維新」，以繩文王之德。

我們在引文中用不同符號標出十一位聖王之相關貢獻，歷代聖王之貢獻各有千秋：有偏重於「音律」之事功，亦有著力「樂器」之探索，還有改進「樂曲」之情況。因此，這些貢獻恰好可以按照之前的討論而分為三類：其一、有關不同聲音之關係的新規範，簡稱為「定律」；其二、指導樂器製造的新標準，簡稱為「制器」；其三，創新、改善新「樂」(戲劇) 或新「音」(樂曲)，簡稱為「作樂」[30]。下面，

[30]「作樂」將成為下一章討論的一個重點，此處只是為討論方便而簡單地使用此概念。

我們就做一個分類的討論。

我們先來看一看有關**「定律」**的部分。吳南薰先生在《律學會通》一書做過一個簡述，將秦以前劃為中國律學第一期。這第一期的律學興於民謠，至唐虞時期有五聲，姬周初建得七律，周興而有十二律、兼用十二鐘，東週末現鄭衛之音、秦楚之聲而正「律」衰。而比照《呂氏春秋》可見，十一位聖王在「音律」方面有所貢獻的，有「黃帝令伶倫作為律」、「帝堯著瞽叟乃拌五弦之瑟，作以為十五弦之瑟」、「益之八弦以為二十三弦之瑟」等。其中，「鑄十二鐘」、「作以為十五弦之瑟」、「二十三弦之瑟」這些描述中的數字，都是關乎「音律」對音列數目及順序的規定，也就是新「音律」之創制，就是我們所謂的「定律」。下面，我們就按照文中記錄之順序，來說說有關「定律」的問題。

《呂氏春秋・仲夏紀・古樂》記「黃帝令伶倫作為律」[31]、「又命伶倫與榮將鑄十二鐘」之詳情如下：

> 昔黃帝令伶倫作為律; 伶倫自大夏之西, 乃之阮隃之陰, 取竹於嶰谿之谷, 以生空竅厚鈞者、斷兩節間、其長三寸九分而吹之, 以為黃鐘之宮, 吹曰『舍少』; 次制十二筒, 以之阮隃之下, 聽鳳皇之鳴, 以別十二律; 其雄鳴為六, 雌鳴亦六, 以比黃鐘之宮, 適合; 黃鐘之宮, 皆可以生之, 故曰黃鐘之宮, 律呂之本; 黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘, 以和五音, 以施英韶, 以仲春之月, 乙卯之日, 日在奎, 始奏之, 命之曰「咸池」。

按照現代人的說法：一根弦，全弦振動之頻率是其半弦振動之頻率的一半，兩個振動所形成的音呈「八度」關係；擁有「八度」關係的兩個音具有相同的音名。先人稱這種「八度」關係為「均」，也就是說，「八度」這種特殊的關係在先人眼

[31]「昔黃帝令伶倫作為律」一段常見於典籍之中，《說苑・修文》、《漢書・律曆志》等等均有記載。

中也有其重要意義，而我們的討論就從這個「均」開始。如果把「八度」或者「均」比作一把沒有刻度的尺子，那麼，我們應該將這把尺子分為多少份？又如何分呢？《呂氏春秋》的引文答謂：「次制十二筒……以別十二律」，這就是說，在「伶倫」確定特定管長的「黃鐘宮」之後，將一「均」之八度分為十二份。為什麼要分成「十二」份呢？引文描述說「聽鳳皇之鳴……其雄鳴為六，雌鳴亦六，以比黃鐘之宮，適合」，此處之「適合」，指的是十二律管所發之音正好可囊括在相鄰的「黃鐘均」之內，沒有超出一「均」之音程；而「十二」，就是由鳳凰雄雌相對、各發六聲所成。然而，這個描述並不算嚴格意義上對「十二」之由來的說明，對民俗音樂有了解的人會知道，在這個世界上，某些部落民族還會將一「均」分為三十份而形成「三十律」。那麼，究竟為何要將一均分為十二份呢？我們姑且就已有文本猜測一下原因。《國語・周語下》記「王將鑄無射，問律於伶州鳩」曰：

> 律所以立均出度也。古之神瞽考中聲而量之以制，度律均鍾，百官軌儀，紀之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰**黃鍾**，所以宣養六氣、九德也。由是第之：二曰**太蔟**，所以金奏贊陽出滯也。三曰**姑冼**，所以修潔百物，考神納賓也。四曰**蕤賓**，所以安靖神人，獻酬交酢也。五曰**夷則**，所以詠歌九則，平民無貳也。六曰**無射**，所以宣布哲人之令德，示民軌儀也。為之六間，以揚沈伏，而黜散越也。元間**大呂**，助宣物也。二間**夾鍾**，出四隙之細也。三間**仲呂**，宣中氣也。四間**林鍾**，和展百事，俾莫不任肅純恪也。五間**南呂**，贊陽秀也。六間**應鍾**，均利器用，俾應復也。

伶州鳩也是一位著名樂師，他口中所謂「古之神瞽」者，應當就是《呂覽》引文之中的伶倫。引文首句參照韋昭注可解為：「古樂正考察中和之聲，訂立標準，用此律之標準去平正鐘聲，百官依法度而行，（如此）可以和三才之天、地、人，

陽律有六，陰陽相扶，律呂共計十二，這十二之數是天大數之極，律呂合于天道。」之後，州鳩依照陰陽相對的結構解釋了十二律之名稱的意義：陽律為六：「黃鍾」、「太蔟」、「姑冼」、「蕤賓」、「夷則」、「無射」等；陰呂（間）[32]亦為六：「大呂」、「夾鍾」、「仲呂」、「林鍾」、「南呂」、「應鍾」等。律呂之名皆對應節氣陰陽之變化，故稱為「天之道」，也就是說，在先人設計中，「十二」與天道對應，更與陰陽之氣的消長有關。故而，六律都是陽氣之宣，反之，六呂代表陰氣之動。

既然一「均」要分為十二份，那麼，這「十二」份應該怎麼分呢？按照西方近代傳統而言，一個八度分為十二份應該是平均分配最好，這種辦法就叫做「十二平均律」。據考，「十二平均律」的計算方法最早由明代朱載堉於萬曆十二年（1584年）首次提出，它能以固定比率將八度音等分為十二等分而被稱為「新法密率」。既然一「均」十二等分是由明代的人創制，那麼，先秦之人自然不會使用此法。也就是說，《呂覽》所記「伶倫制律」就不是用十二均分的辦法來出率一「均」之內的音高。既然「伶倫制律」不是十二均分八度音高，那麼，他又是如何確定十二音高之差呢？「伶倫」答曰：「黃鐘之宮，皆可以生之，故曰黃鐘之宮，律呂之本。」此回答的關鍵就在於一個「生」字，而這個「生」字代表著先人是依靠「黃鐘」這個標準[33]來不斷產生新的音高，從而將一「均」分為十二份。

這裡需要補充一點，上一章所解釋「三分損益」之法就是「生」的一種成熟形式。相較之下，「伶倫」所說的「生」顯然還是一種雛形，要更加依賴聽覺的分辨。其所謂「聽鳳皇之鳴」，就是強調聽覺分辨的作用，其過程應該是在確定

[32]這十二律分為六律（陽）和六呂（陰），六呂也叫六間，取兩律之間的意思。
[33]伶倫對「黃鐘」之標準有三個描述：其一、「自大夏之西，乃之阮隃之陰，取竹於嶰谿之谷，以生空竅厚鈞者」（亦作「自大夏之西，昆侖之陰，取竹之解谷生，其竅厚均者」），這是強調如何選取極西之地所生之中空、均勻的竹子；其二、「斷兩節間、其長三寸九分而吹之」這是強調其選定標準要依靠「開口管」並使用「吹律」；其三、說「三寸九分」，是強調表示此管之長，同時為之後解釋「生」的意義做鋪墊。

「黃鐘之宮」後，通過不斷的試驗、鍛造新的管長[34]，以聽辨的方法比較兩音之高下，然後一一確定出次第增高的十二個音。[35]這種「生（律）」法對樂師的聽覺要求很高，尤其在律制沒有形成、更沒有所謂聽覺訓練的時代，這種難度超過常人的想像，「神瞽」之神就指這種天賦[36]。而後，在一代代樂師的天分與經驗的積累下，一「均」十二律音高得到確定，「定律」方法得以慢慢從對聽覺的依賴中擺脫，進而轉向便於操作、相對穩定的新方法。於是，前章介紹的「三分損益」之法逐漸形成，依靠聽覺辨別抽象的音高進化為依靠量尺對具體管長的規範。[37]總言之，先人以「黃鐘音」管長為標準，通過對相生（「三分損益」）兩音管長關係的限定，規範了一「均」十二音的基本結構；再通過聽覺的修正，確定了一「均」十二音的具體音高；最終，形成了不同於「平均律」的十二律[38]。

我們通過解釋「黃帝令伶倫作為律」的意義，簡單說明瞭一「均」十二音的由來、介紹了十二音高之間的關係，這就是「定律」的第一步（即，一「均」為何、如何分為十二音）。下面，我們就通過「帝堯著瞽叟乃拌五弦之瑟，作以為十五弦之瑟」、「益之八弦以為二十三弦之瑟」等事，又和「定律」問題有何相關呢？前面我們說到；下面，我們就要說說「樂音」到底包含多少「均」，這就是「定律」的第二步，也就是瑟之弦由「五」變「十五」再變「二十三」的原因。

---

[34]最近從江西南昌海昏侯墓中出土的編鐘等金屬樂器上，還能看到銼刀打磨調整的痕跡，這就是制器之後通過聽覺調整音高的佐證。

[35]打個比方，我們先有了音高 A，便可以確定其八度音高 a。如果製造出音高 B，聽辨後發現 B 比 A 高、比 a 低，那麼 B 就是 A 和 a 之間的一個音。以此類推，找出音高不同、且介於 A 和 a 之間的十二個音。另，在十二律之前，還有五律、七律之說，也就是先找到了一均中的五個音、七個音的過程，這個現象側面印證了我們的相關推斷，參見下注。

[36]即使現代有了視唱練耳的訓練，人們對於一定程度之音差（比如 1/4 音、1/8 音等）的直覺是很難形成的。莫札特（Mozart）號稱神童，據說在經過系統訓練之後可以分辨 1/8 音，已經驚為天人。何況在沒有固定律制的情況下，先人對於音差的判斷又需要多少天分和經驗。

[37]依筆者所見，「五度相生律」一類靠聽覺生律的方法應該是過渡階段的產物。

[38]參見：程貞一，《黃鐘大呂》，上海：上海科技教育出版社，2007 年，第三章：〈音樂聲學〉、第四章：〈評論和評價〉，頁 27-108。不同律生音差異問題，參見同書頁 156，表 5.4.1。

帝堯之樂師「瞽叟」，也就是帝舜的父親[39]。他為了配合樂師「質」所造的新式樂器，將舊有的「瑟」從五弦擴充為十五弦。雖然五弦之瑟的五根弦能奏出幾個「均」的音高我們無從得知[40]，但是瞽叟之所為，一定能擴大原有能演奏的「均」數。同理，「益之八弦以為二十三弦之瑟」就是在瞽叟改造瑟的基礎上，又一次的擴大了「均」的數目。根據相關研究測定，湖北隨縣出土的戰國早期文物曾侯乙編鐘能演奏五個「八度」(「均」)[41]，這就是說，春秋戰國時代的先人至少可以熟練運用五個「均」近六十個音高，這也足以證明先人在「定律」上的成就。

根據《呂氏春秋》的記錄，我們梳理了其中有關「定律」的段落，對歷代聖王、樂師於「定律」上的貢獻也有了把握。總而言之，「定律」要分成兩步，先要將一「均」分成確定的份數，然後要適當地擴大相應的「均」數，最後得到的就是能夠使用的「樂音」數目。也就是說，在**不計音色差異**的情況下，「聲」所體現之不同的音高在「律」的規範下形成了逐次升高的順序。而這個順序，就是「聲」之「成方」而轉升為「音」的一個側面。與之相應的，還存在一種**音高相同而音色有差異**的情況，「律」同樣要在這一側面，對「聲」的不同音色加以規範而使之「成方」，這就是下一問題——「制器」。

依律**「制器」**就是以「律」規範「樂器」製造。在上一節中，我們已經對「樂器」如何表現出「聲」有了說明，這也對我們理解「律」如何規範「樂器」提供了很大的幫助。有關「制器」的問題也要分成兩類討論：第一種，是讓樂器發出準確的「音高」和需要的「音色」；第二種，是如何協調不同樂器所發出的「聲」。

在《呂氏春秋》的引文中，「又命伶倫與榮將鑄十二鐘」就是第一類的情況。

[39]值得一說的是，上古職業分工多以家族為單位，而在所有帝王之中，帝舜是继承有虞氏家族之乐传统，瞽叟作為帝堯的樂師，也將家族技藝傳給了兒子帝舜，帝舜作為唯一的音樂世家出身之聖王，他對音樂發展所做出的貢獻遠遠不止創造了樂器、規範了「音律」這樣簡單，這些容後再談。

[40]我們知道，絃樂器演奏時，比如古琴、吉他等，可以通過揉壓一根琴弦而演奏出數個音高。

[41]王友華，《先秦編鐘研究》，頁 403。

在伶倫確定了一「均」十二律音高之後，擺在樂師面前的問題就是如何把這十二個音通過一個可以保存的、客觀的樂器固定下來。這個固定的過程要依賴能辨別十二音的伶倫和具有高超鑄鐘技術的「榮將」配合完成。期間，自然是要榮將先造出十二鐘之雛形，然後兩人互相配合再做塑造和調整。調整時，一面要靠伶倫的耳朵，一面要靠榮將的手法，直到將十二鐘調整到準確的音高[42]。這個過程，就是「制器」的第一種形式中對「音高」的處理，經過這個過程的樂器能夠表現出人所要求的音高，才可能與其他「聲」相配合。

同樣，除去準確的「音高」之外，樂師對樂器的「音色」也有選擇，比如「帝顓頊令飛龍作效八風之音」[43]就是「制器」的第一種形式中對「音色」的處理。帝顓頊因喜好「八方純正之風按時而行所發出的熙熙、淒淒、鏘鏘的聲音」[44]，而令樂師「飛龍」製造用來模仿「八風」的樂器：模仿「八風」的「樂器」自然就是前文所說金、石、土、革、絲、木、匏、竹等「八音」，而「效」之所指，便是以樂器「音色」來效仿八風之感受。總而言之，能讓樂器發出準確的「音高」和需要的「音色」是「制器」以和「律」的第一類問題。

相比於第一類而言，「制器」的第二類（以「律」協調各個樂器的演奏，並調節不同的音高、音色之「聲」）又是什麼形式呢？在《呂氏春秋》的引文中，所謂「或鼓鼙，擊鐘磬，吹苓展管篪」、「以麋鞈冒缶而鼓之，乃拊石擊石」等等，便是以「律」協調各個樂器演奏的例子。比如，「帝堯立，乃命質為樂。質乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋鞈冒缶而鼓之，乃拊石擊石，以象上帝玉磬之音，以致舞百獸。」便是說：「堯立為帝，便令樂師質作樂。質模仿山林溪谷的聲音而作歌，又把麋

[42]參見海昏侯墓葬出土樂器，前注 28。
[43]有人認為「作」字之後應補「樂」字，實無必要。
[44]陸玖，《呂氏春秋譯注》，北京：中華書局，2014 年，頁 150。

鹿的皮蒙在瓦器上敲打它，配合敲打石片，以模仿天帝玉磬的聲音，用以引來百獸舞蹈。」[45]我們看到，這段描述樂師質以山林之「聲」引動百獸舞蹈的故事，隱含著樂師質對不同音高、音色之樂器的調配使用，現代人一般稱這一過程為「配器」。所謂「配器」，就是按照樂曲演奏需要來選擇樂器的使用。樂師質要歌頌的內容是「山林溪穀」，「山林溪穀」乃是百獸之居所，四周之聲音自然是風吹樹葉、水擊青石、虎嘯於林、鳥鳴於澗。因此，其所選之樂器自然是皮鼓、石磬，這就是依律選擇音色一致的樂器搭配使用，也就是「制器」的第二類問題。

綜上，我們完成了對《呂氏春秋》引文所體現「音律」之「定律」與「制器」等兩方面的功能。依照前文所述，「音律」之功能都要在**「作樂」**之中體現出來。這就要求我們對「音律」在「作樂」中的表現做一個簡單的介紹，也為下一節乃至第三章的討論做些準備。

《呂氏春秋》這段文字中，最早標出之「樂」乃是「葛天氏之樂」，全「樂」共八章，主題明確、理路清晰，完全符合我們關於「樂」近於「戲劇」之理解。引文中還有不少聖王因命人創作了樂曲而被記錄在案，比如：「帝嚳命咸黑作為聲歌」、「質乃效山林谿谷之音以歌」、「皋陶作為夏籥九成，以昭其功」、「伊尹作為大護，歌晨露，修九招、六列」、「周公旦乃作詩」等等。為了方便理解，我們繼續使用「黃帝」之例對「作樂」之「律」做一介紹。文見：

……黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音，以施英韶。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰「咸池」。

我們在討論「定律」時說明了伶倫如何確立一均十二律，討論「制器」時說了「伶倫」、「榮將」如何配合製造十二鐘。同時，十二鐘也有一個與其他「樂器」配合、

[45]參考《呂氏春秋譯注》，頁 152。

協調使用的過程，這便是「以和五音、以施英韶[46]」。這兩個步驟就是「律」調和「聲」而使之「成方」的經過。當所有樂器協調配合得當之後，就有了黃帝之樂「咸池」的出現。《白虎通・禮樂》記「黃帝曰咸池者，言大施天下之道而行之，天之所生，地之所載，咸蒙德施也」；鄭玄注《周禮注疏・卷二十二》曰：「《大咸》，《咸池》，堯樂也。堯能殫均刑法以儀民，言其德無所不施。」《咸池》之樂大概是黃帝時代所創，傳至帝堯又作增補的作品。唐代元結在其所編《補樂歌十首（並序）》中寫道：「《咸池》，陶唐氏之樂歌也，其義蓋稱堯德至大，無不備全。（詩曰：）『元化油油兮，孰知其然；至德汩汩兮，順之以先。元化浑浑兮，孰知其然；至道泱泱兮，由之以全。』《咸池》二章，章四句。」（《唐元次山文集・卷第一》）《白虎通》以《咸池》贊黃帝「大施天下之道而行之」與元結整理之「至德」、「至道」的詩文亦相符合，可見《咸池》應該是一部用以歌頌聖王以其德性保育萬民的戲劇，故《樂記》謂之「《咸池》，備矣」。

《咸池》有如此豐富的意義，是依靠和「律」來成就的。《咸池》都依照哪些「律」呢？首句曰：「以仲春之月，乙卯之日」。〈月令〉見「仲春之月，日在奎，昏弧中，旦建星中。其日甲乙，其帝大皞，其神句芒。其蟲鱗。其音角，律中夾鐘。其數八。其味酸，其臭膻，其祀戶，祭先脾」，《史記・曆書第三》記曰「明庶風居東方。明庶者，明眾物盡出也。二月也，律中夾鐘。夾鐘者，言陰陽相夾廁也。其於十二子為卯。卯之為言茂也，言萬物茂也。其於十母為甲乙。甲者，言萬物剖符甲而出也；乙者，言萬物生軋軋也。」可見，所謂「以仲春之月，乙卯之日」是春興萬物發養之時，數八即是木屬，木屬與仲春發養之時生機勃勃，嘗有酸味，聞而顯臭；於人而言，仲春之月，陽氣上升，而脾則為陽氣之存，亦

[46]英韶，華美之樂曲。奏出華美之樂曲必然是要讓不同樂器協調得當。

以保養陽氣為主；又，同聲相應同氣相求，萬物萌發之時，音為「角」，律為「夾鐘」，可推算「應鐘」為「宮」。同時，有學者通過考證「日在奎」一句認為：「黃帝奏《咸池》的日期是西元前 4346 年 4 月 26 日。該日恰好是節氣春分，為仲春之月的標誌，於是『帝張《咸池》之樂於洞庭之野』。」[47]綜上可知，整個《咸池》之樂從創作到演奏，符合了方方面面之「律」的需要。其中，有對音高的限定，有對音色的要求，有對樂器使用的規範，還有對時節、時機的把握。可以說，**「律」貫穿著整個「作樂」的過程之中，先是讓繁多的「聲」通過編織、「成方」而轉化成樂曲**（即，「音」），**同時令「樂曲」恰當地突顯「樂」之旨意。**這一點，將在之後的討論中進一步體現出來。

綜合本節的討論，我們介紹了「律」（尤其是「音律」），如何先將繁多的「聲」有規律的排列起來（即「定律」），進而製造、運用恰當的樂器表現出需要的色彩（即「制器」），最後統一地表現在「樂」（尤其是「樂曲」）的創作之中。換言之，正是因為「律」的存在，「音」終於由「聲」轉升而出並得以實現在時空之中。如果沒有「音律」，又怎會有「樂曲」呢？

三、從「樂器」到「音律」：多重系統之結合及其人心之基礎

回顧前文討論，我們在前一章中解釋了「凡音者，皆由人心生也」之義、在本章第一節中說明了樂器之發「聲」（即「聲相應」）、在第二節中說明了音律之成「音」（即「變成方」），那麼，現在擺在我們面前的問題就是「樂器」和「音律」為何也是「由人心生」，「樂器」和「音律」在「人心」中有何根基？這便是本節要討論的問題。

[47]參見：趙永恆、王先勝，《黃帝年代之曆法鉤沉》，本文刊載於《科學》雜誌（上海）2005 年第 5 期。

如同「八音」之「遂八風」又「調八風」的雙向關係一般，先人製造「樂器」、「音律」是依照其主觀之感受效仿自然之狀態，進而依照「人心」對外在世界之領會來豐富「樂器」、「音律」之意義。然而，如果要探討「人心」如何發展出「樂器」、「音律」之豐富意義、探討「樂器」和「音律」在「人心」之中的根基，我們首先要搞清楚不同的意義系統如何相互協調配合。通觀前論，「樂器」、「音律」等問題涉及到了很多套意義系統，它們包括：特定音高之意義解釋系統，（我們稱之為**「律名系統」**，）如「黃鐘」、「大呂」、「蕤賓」等等；關乎星象方位、季風、時令等之解釋系統，（我們稱之為**「律曆系統」**，）如「歲」、「月」、「日」、「辰」、「星」等；律中音高關係及「樂器」製作、定音之系統，（我們稱之為**「律制系統」**，）如「三分損益」、「五度相生」等等；聲音及調式音階系統，（我們稱之為**「調式系統」**，）如「四聲」、「五聲」、「七聲」等等；及其他配合系統，如醫學、術數等等。

所謂**「律名系統」**，便是上一節借《國語・周語下》記「王將鑄無射」之文段而展開討論之一均十二律的內容。而所謂**「律曆系統」**，可參見《國語・周語下》所論，曰：

> 昔武王伐殷，**歲**在鶉火，**月**在天駟，**日**在析木之津，**辰**在斗柄，**星**在天黿。星與日辰之位，皆在北維。顓頊之所建也，帝嚳受之。我姬氏出自天黿，及析木者，有建星及牽牛焉，則我皇妣大姜之姪伯陵之後，逢公之所憑神也。歲之所在，則我有周之分野也，月之所在，辰馬農祥也。我太祖后稷之所經緯也，王欲合是五位三所而用之。自鶉及駟七列也。南北之揆七同也，凡人神以數合之，以聲昭之。數合聲和，然後可同也。故以七同其數，而以律和其聲，于是乎有七律。

文段中加著重標記的文字體現出「律曆系統」的特點。州鳩向周景王解釋「周用

七律」的原因，道：「周武王伐殷商時，歲星舍於鶉火之次，月舍于房宿五度，日舍於析木之次銀河之間，日月合辰在北斗七星的柄部，辰星在玄枵之次。此時之天象而言，星與日辰之位都在北維。北維是顓頊帝所建立，後被我周之先祖帝嚳繼承。我姬氏出生自天黿，至於析木，曆建星及牽牛，皆水宿，乃我皇妣大姜之侄，柏陵的後代，逄公所依賴的神位。歲星之所在，則有我周之分野；月之所在房心，房稱四駟，合于農祥，農祥是我大祖後稷所經緯的。武王欲合這五位、三所來運用，自鶉火到天駟經張、翼、軫、角、亢、氐房共七列宿；歲在鶉火之次，辰星在玄枵之次，與十二辰相照應即是從午至子，也正是七辰。星、度之數相和，人神亦應以數合之，以聲律調配之，於是乎配合為七律，這就是我周朝用七律的原因。」[48]簡言之，七律之所為七，是因為周朝依于其朝代傳統，結合其所處之時歲，推算出數位七為其天人相合之數，便依之定律。以此看來，州鳩給出的解釋亦算是建立在一個由星辰、天象、時令等因素的解釋系統上。這個系統就是我們說的「律曆系統」。同時，「律曆系統」是基於農耕文明長期的經驗積累而建立的，具有明顯的客觀性與科學性。

所謂**「律制系統」**，便是我們第二節討論的「定律」問題。從純粹依靠聽覺進行分辨，到依照客觀長度之比例進行操作，「律制系統」在演變的過程中，產生了「五度相生」、「三分損益」、「角一增法」[49]等等形式。然萬變不離其宗，「律制系統」就是要切實的在一均之中分出音高各異的十二個音。

所謂**「調式系統」**，是有關如何選擇恰當音色、音高之樂器的系統。在樂曲演奏過程中，樂師們要根據樂曲、乃至整個「樂」的思想主旨，選擇恰當表現、烘托氛圍的樂器。我們在前文解釋過《國語・周語下》所謂「是以金尚羽，石尚

[48]參見：丁鼐孫，《中國古代天文曆法基礎知識》，天津：天津古籍出版社，1989 年，頁 16。
[49]以曾侯乙編鐘為代表，鐘律不同於管律，不能簡單地使用三分而後增減的辦法完成定律。

角，瓦絲尚宮，匏竹尚議，革木一聲」之論。樂師們就要根據相關規律，對應樂曲演奏之「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」等五聲[50]，選擇恰當的樂器，使用合適的音高。值得說明的是，隨著音律計算水準和樂器製造水準的提升，一種名為「旋宮轉調」的技藝在春秋戰國時期推廣，這種技藝打破了音高對樂器的限定，使不同調式在同一樂器上表現成為可能。[51]

以上不同系統在樂曲的實際演奏中是相互協調、不可分割的。比如，當「律名系統」和「調式系統」相配合就會形成「律名—調式」的結構，前文提到的「黃鐘之宮」[52]就是這個形式。這種多系統相協調的形式有沒有像「樂器」一般形成「使用守則」呢？當然有。這個「守則」就記錄在《禮記‧月令》篇之中，文見：

孟春之月，日在營室，昏參中，旦尾中。其日甲乙。其帝大皞，其神句芒。其蟲鱗。其音角，律中大蔟。……仲春之月，日在奎，昏弧中，旦建星中。其日甲乙，其帝大皞，其神句芒。其蟲鱗。其音角，律中夾鐘。……季春之月，日在胃，昏七星中，旦牽牛中。其日甲乙。其帝大皞，其神句芒。其蟲鱗。其音角，律中姑洗。……

孟夏之月，日在畢，昏翼中，旦婺女中。其日丙丁。其帝炎帝，其神祝融。其蟲羽。其音徵，律中中呂。……仲夏之月，日在東井，昏亢中，旦危中。其日丙丁。其帝炎帝，其神祝融。其蟲羽。其音徵，律中蕤賓。……季夏之月，日在柳，昏火中，旦奎中。其日丙丁。其帝炎帝，其神祝融。其蟲羽。其音徵，律中林鐘。……

中央土。其日戊己。其帝黃帝，其神後土。其蟲裸，其音宮，律中黃鐘之

[50]或相關變化音混入而形成的「七聲」等。

[51]以曾侯乙編鐘為例，其所採用之「疊合式銜接法」不但讓「旋宮轉調」得以完成，而且使多個樂師共同演奏得以完成，令轉調更加方便。參見：王友華，《先秦編鐘研究》，頁 405。

[52]「黃鐘之宮」就是以「黃鐘」音高為「宮」的意思，其五聲調式組成為：「宮音黃鐘」、「商音太簇」、「角音姑洗」、「徵音林鐘」和「羽音南呂」。

宮。其數五。其味甘，其臭香。其祠中溜，祭先心。

孟秋之月，日在翼，昏建星中，旦畢中。其日庚辛。其帝少皞，其神蓐收。其蟲毛。其音商，律中夷則。……仲秋之月，日在角，昏牽牛中，旦觜觿中。其日庚辛，其帝少皞，其神蓐收。其蟲毛。其音商，律中南呂。……季秋之月，日在房，昏虛中，旦柳中。其日庚辛。其帝少皞，其神蓐收。其蟲毛。其音商，律中無射。……

孟冬之月，日在尾，昏危中，旦七星中。其日壬癸。其帝顓頊，其神玄冥。其蟲介。其音羽，律中應鐘。……仲冬之月，日在斗，昏東壁中，旦軫中。其日壬癸。其帝顓頊，其神玄冥。其蟲介。其音羽，律中黃鍾。……季冬之月，日在婺女，昏婁中，旦氐中。其日壬癸。其帝顓頊，其神玄冥。其蟲介。其音羽，律中大呂。

以引文第一段為例，其大意為：「春正月（孟春），太陽運行到了室宿的位置，黃昏時參星出現在南方天空的正中，拂曉時尾星出現在南方天空的正中。這個月的日以甲乙為主日，主宰這個月的天帝是太皞，天神是句芒，這個月的動物以鱗類為主，聲音以角音為主，後期吹灰的律管是太簇。」[53]為什麼在這個月是這些事物相對應呢？孔疏鄭注曰：「此言孟春者，夏正建寅之月也。」是說「孟春」是夏曆之正月。按照古人把黃道分為十二次的辦法，「日在營室」就是第三次諏訾之室宿。這一段時間內，二十八星宿的參宿和尾宿會在黃昏和拂曉時在特定的位置出現。也就是說，地球相對於太陽系以外的恒星而言會有一個相對穩定的位置，這說明地球相對於太陽的位置也比較統一。春季是太陽自南回歸線向北回歸線移動的過程，北半球接受光照的時間變長，萬物萌發而宜草木之生長。所以，主宰

[53]楊天宇，《禮記譯注》，上海：上海古籍出版社，2004 年，頁 173。

這個月的天帝太皞，也就是上古東方部落的首領，被稱之為木帝。句芒就是上古輔助太皞的另一個部落的首領，也叫少皞。按照對應關係，木屬神獸龍是鱗類動物的代表，所以鱗類動物在這個月比較活躍。同樣，「調式系統」中的「角」在這個時節表現突出，候氣吹灰的管是「太簇」管，以此組合而形成「太簇角」調[54]。綜上，按分析顯示，「律曆」、「律名」、「律制」、「調式」等系統應為「孟春」-「甲乙」-「太簇」-「角」調；按照「笙者，太簇之氣，像萬物之生，故曰笙。有七正之節焉，有六合之和焉，天下樂之，故謂之笙。」[55]（《白虎通・禮樂》）的說法，樂曲演奏時應注意「笙」類樂器的運用及效果。

以此類推，《月令》所列舉之各系統的對應被後人整理總結，形成精煉的語言。《周禮注疏・大師》見鄭注曰：

> 以合陰陽之聲者，聲之陰陽各有合。黃鍾，子之氣也，十一月建焉，而辰在星紀。大呂，醜之氣也，十二月建焉，而辰在玄枵。大蔟，寅之氣也，正月建焉，而辰在娵訾。應鍾，亥之氣也，十月建焉，而辰在析木。姑洗，辰之氣也，三月建焉，而辰在大梁。南呂，酉之氣也，八月建焉，而辰在壽星。蕤賓，午之氣也，五月建焉，而辰在鶉首。林鍾，未之氣也，六月建焉，而辰在鶉火。夷則，申之氣也，七月建焉，而辰在鶉尾。中呂，巳之氣也，四月建焉，而辰在實沈。無射，戌之氣也，九月建焉，而辰在大火。夾鍾，卯之氣也，二月建焉，而辰在降婁。辰與建交錯貿處如表裏然，是其合也。其相生，則以陰陽六體為之。[56]

在鄭玄的這段注文之中，我們所討論的幾個系統已經恰當的搭配起來，文字洗練、

[54]即「無射宮」、「黃鐘商」、「太簇角」、「仲呂徵」、「林鐘羽」。
[55]見第一節有關樂器使用守則之討論。
[56]《周禮註疏》，頁 714，下欄。

表述清晰，可推測這段文字的形成應該是早於鄭玄注《周禮》。如果再對照前文解釋《白虎通・禮樂》之「塤在十一月，塤之為言勳也，陽氣於黃泉之下，勳蒸而萌；匏之言施也，在十二月，萬物始施而勞。笙者，太蔟之氣，像萬物之生，故曰笙。」我們可以看到，無論是音高、音色、樂器等之任何方面，樂師都可以依「律」進行相關活動從而做到有據可循，這也就是不同意義系統之間的相互協調配合。

既然樂師的相關活動都是有「律」可循的，那麼，其所據之「律」又有沒有什麼進一步的依據呢？

通觀前論，我們在第一節中所說的「樂器」問題是「聲」實現的載體，而在第二節討論的「音律」問題是「聲」轉為「音」的規則，進一步通過本節已經完成的論述說明了「樂器」與「音律」之相關意義系統的結合，這也就是「聲」轉為「音」之實現的載體。這一系列的問題的梳理，都指向了「聲」和「音」在現實之中的實現。有了以上的準備，我們要探求「律」之依據也就是討論本節最先提出的問題——「人心」如何發展出「樂器」、「音律」之豐富意義。我們將這個問題分成兩步來回答：其一、「樂器」、「音律」之豐富意義來自于「人心」有什麼依據；其二、「人心」通過何種方式豐富了「樂器」與「音律」的意義。

首先，《白虎通》有言，曰：

人本含六律五行氣而生，故內有五藏六府，此情性之所由出入也。

按照引文所言，人乃是稟賦六律而生。人如何能夠稟賦六律而生呢？自然是因為人本身就是大化流變中的一個部分。所謂五行、六律是天地、自然流變之規律，人的產生也是符合這一規律的。正因為人依照五行、六律而生，故而體內有五臟、六腑之別。同時，在先人眼中，情性之表現需要經由五臟、六腑之配合而成，而

人之性情又是有人心所發，也就是說，人心經由五臟六腑而表現出情性的變化。因此，我們可以說，所謂六律即是符合天地自然之流變，又是人心天生之稟賦。進一步說，人心尚可通過情性之表現，反思、總結五行六律之規則。這便是「樂器」、「音律」乃以「人心」為根據之義。亦即說，「樂器」之製造、「音律」之審定都是依照人心本有之法則發展而來。這一點，也與第一章論述「聲」之「生變」、「相應」、「成方」而為「音」的種種經過皆是「由人心生也」(《樂記》)的說法相契合。

進而，我們進一步追問：這種依照人心本有之法則發展而來的過程又是如何表現的呢？鄭玄注《周禮注疏・大師》之下文給了我們一點暗示：

> **黃鍾初九也，下生林鍾之初六**，林鍾又上生大蔟之九二，大蔟又下生南呂之六二，南呂又上生姑洗之九三，姑洗又下生應鍾之六三，應鍾又上生蕤賓之九四，蕤賓又下生大呂之六四，大呂又上生夷則之九五，夷則又下生夾鍾之六五，夾鍾又上生無射之上九，無射又上生中呂之上六。**同位者象夫妻，異位者象子母，所謂律取妻而呂生子也。**黃鍾長九寸，其實一籥，下生者三分去一，上生者三分益一，五下六上，乃一終矣。……文之者，以調五聲，使之相次，如錦繡之有文章。播猶揚也，揚之以八音，乃可得而觀之矣。

樂師們就在自然流變中，取變化、生物、陰陽之意向，賦予不同音之間一個娶妻生子的關係：萬物都在生生之观念下流转，那麼，音律等法則也势必表現出這個生生不息之義。這種賦予意義的方式被稱為「象」。「象」的手法如何表現呢？以此「音律」法則為例：既然說是律取妻而呂生子，那就得先分陰陽，再分母子；同時，一個八度內的十二個音，那就必須讓娶妻生子之說滿足新生之音不能超過八度，不然不滿足一均十二律的要求；進而，娶妻、生子的規則也限定了音高的

對應關係。可以說，「音律」之類的法則皆依於人心本有的應然之理，反應了人對於自然世界、人文世界的認識。這就是《樂記》所謂：

耳目鼻口、心知百體皆由順正以行其義。然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。是故清明**象**天，廣大**象**地，終始**象**四時，周還**象**風雨。五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常。小大相成，終始相生。倡和清濁，迭相為經。

樂記此段引文，將「象」的過程表述的更加清楚：此「樂器」、「音律」等陳設、規條皆是依人心而出；當「耳目鼻口、心知百體」都和順純正而能表現出其正當狀態的時候，聲音、形態的表現自然各恰其當，自然而然地展現出人心內在之德性的光輝；人心本具之理來源於天地之稟賦，其表現亦與天地之氣相和、與天地之理相得益彰；此時，便可以（「樂」中）清明之狀表現天，以廣大之狀表現地，以其終始表現四時更替，以其重復表現自然風雨，這個過程便是「象」。換言之，人心取自然流變之特質，以樂中不同的表現象徵展現其特質。「象」之不同的表現有關乎天地四時運作的，有關乎八風從律而成樂器的，有說明百度得數之計算標規的，還有裁量大小、訂定終始的，更有令五色成文表演出來以象平和之理的，總之，它們都是圍繞著「耳目鼻口、心知百體皆由順正以行其義」的核心而建立，依照人心之意義建立而立法。[57]這「五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常。小大相成，終始相生。倡和清濁，迭相為經。」的說法，便是「象」的規範所在。換言之，運用「象」的技巧要滿足五聲組織嚴密而不亂，八音樂器要符合基本的音律規範，樂之表演節奏要符合節度，做到讓整個「樂（曲）」低音、高音相輔相成，前後歌曲銜接得當，唱和運用的音色搭配合適。

[57]人心如何建立「樂器」、「音律」等規則的問題將在第四章討論中再次提出，屆時，我們將進一步說明《樂記》此段引文的意義所在。

值得說明的是，運用「象」的技巧而使「樂」中之「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等每種獨立元素都具備「相成」、「相生」的形式，並恰當地表現出其蘊含的意義，其實就是我們常說的藝術美感。前者所代表的是藝術在客觀形式（比如詩辭之韻律、樂曲之節奏旋律、舞蹈之形體姿態等）上所具備的美感，後者所代表的是藝術形式所承載之意義（比如詩辭之文字內容、樂舞之情節表現、人物之性格品行等）的美感。

關於前者，漢斯立克在《論音樂的美》中有過這樣的闡釋：

> ……（音樂）美是一種獨特的只為其（藝術）形式所特有的美，這是一種不依附、不需要外來內容的美，它存在於樂音與樂音的組合之中，……它們之間的協調和對抗、追逐和遇合、飛躍和消逝，以其自由的形式呈現在我們直觀的心靈面前，當下是我們感受到美的愉悅。……
>
> 在造型藝術中，……我們見到（阿拉伯圖案花紋，an Arabesque）一些弧形曲線，有時輕柔下降，有時徒然上升，時而相合，時而分離，這些大大小小的弧線相互呼應, 好像不能糅合, 但又構造勻稱, 處處遇到相對或相符的形態，即是各種細微的個體，又呈現出其整體性。……[58]

換言之，無論是對聽覺產生作用的樂曲，還是對視覺產生作用的造型藝術（包括舞蹈、服飾等），只要其合乎一定的形式規範，就會給人帶來美感。[59]在西方傳統中，所謂的形式規範是以幾何、數學比率等理論來解釋，相較之下，中國古代用以確定一均十二律的「律名系統」便是用來規範相關比率的準則。

關於後者，除卻對形式美感的要求，意義賦予的美感似乎顯得更重要，《樂記》曰：

---

[58]Eduard Hanslick, *The beautiful in music: a contribution to the revisal of musical aesthetics*, Translated from the 7th ed., enl. and rev. (Leipzig, 1885) by Gustav Cohen, New York : Da Capo Press, p66-68.

[59]有關美感的討論將在第四章第二節進一步展開。

凡姦聲感人，而逆氣應之。逆氣成象，而淫樂興焉。

孔穎達疏曰：「奸聲，謂奸邪之聲感動於人。逆氣，謂違逆之氣，即奸邪之氣也。人既感奸邪之聲，則有奸邪之氣來應也。既感奸邪之聲，心又感奸邪之氣，二者相合而成象，淫樂遂興。若人耳初聽奸邪之聲，其奸邪未甚，心又感奸邪之氣，其亂乃成，不可救止，紂作靡靡之樂是也。」「奸聲」即可以感人，便是在形式上可以引發受眾產生美感。孔穎達說，「奸聲」最初只是對感官產生作用，此時的影響並不大，等到「奸聲」能夠引發受眾內心產生所謂的「美感享受」，其實是人心受「奸邪之氣」的引動，這便對人心產生擾亂的作用。紂王命師延所作的「靡靡之樂」，便放縱紂王喜聲色之癖，朝歌暮舞，通宵達旦，終致亡國。[60]「奸聲」雖然能夠依照一定的比率，讓人產生感官享受，然所謂「八風從律而不奸」，就是說「奸聲」並不符合「律曆」等系統從而不具備恰當、規範的意義內容（即，內容意義之美感）。在先人看來，這種徒留形式美感而不注重意義內容美感的「詩辭」、「樂曲」和「舞蹈」危害極大而需要摒除，故《樂記》亦謂之「姦聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術；惰慢邪辟之氣，不設於身體。」簡言之，千萬不能沉溺於徒留形式而無意義的美感享受之中，因為這種享受會讓人心頹廢、萎靡不振。[61]既然徒留形式美感之「奸聲」應當摒除，則兼顧形式與意義美的「正聲」便應該追求。《樂記》曰：

正聲感人，而順氣應之。順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分，而萬物之理各以類相動也。

顯然，所謂「倡和有應」便是說「正聲」所具備之形式美感，而所謂「萬物之理

[60]「靡靡之樂」的討論將會引發師曠與晉平公的故事，反映了春秋時期樂壞的現象，我們將在第三章「奏樂」問題及第五章「制度」問題中進一步討論。

[61]有關樂與人心的關係問題，參見第四章「賞樂」、「樂言」之討論；有關節制工夫修養的問題，亦可參看第五章第二節之討論。

各以類相動也」便是說順「正聲」而出之「和樂」因各意義系統協調搭配而得恰當意義之賦予，才是應該「人心」所應追求的美感體會。從這個角度來看，恰當地運用「象」的技巧、合理地為形式美賦予意義美的過程對「樂」而言，顯地更加重要。

至此，本章的討論告一段落。通過本章三節的討論，我們要說明這樣一個問題：首先，「聲」在「樂器」的支持下以不同的音高、音色、強弱等特徵實現在客觀世界中；進而，這繁多的「聲」在「音律」的規範下形成了高低有條理的序列，並在這一序列中具備了各自獨有的意義；最後，通過不同「樂器」將具有不同意義的「聲」編織在一起而演奏出來、形成對某種主旨的表達，這就是「成文」之「音」，也就是我們可以聽到的「樂曲」。我們的討論，一方面與前一章討論的概念理論一一對應，另一方面又通過相關的器具、理論的解釋，說明了「聲」、「音」如何得以現實在客觀世界之中。這就為我們下一章討論「作樂」和「奏樂」，也就是討論「樂」在客觀世界中如何得以完成打下了基礎。

第三章 「作樂」及「奏樂」:「樂」之時空形式的完成

隨著討論的步步深入，以「聲」、「音」、「樂」等概念為基礎的「樂器」、「音律」之特質已朗現眼前；同時，有了「樂器」、「音律」之依憑，討論「樂」在時空中之形式如何得以最終完成，似乎已是題中應有之義。所謂「樂」之時空形式的完成，簡言之，就是「樂」之創作（composing）和表演（performing）在特定的時間與空間之中實現。在這個過程中，先是以「聲」、「音」、「樂」為基礎的理論體系指導了客觀實在的「樂器」、「音律」，從而對具體的音高、節奏、旋律有了選擇和排列；又有「樂」在表演過程中層次的逐步增加（樂器與形式等的複合），與其中蘊涵之意向的分層展示；繼而具有「戲劇」形式的「樂」之不同元素所具有的意義相互間得以結合、互補，等等。以上三者可以分別概括為「作樂」、「奏樂」和「樂」中不同元素（按：如詩辭、樂曲、舞蹈等）之協調與統合，也就是本章討論之三節中心所在。

除去器物層面之問題的必要解釋外，**第一節**（「作樂」及主體意向的表達）**「作樂」**問題的討論中，我們首先要將重心落在「樂」創作主體上、落在創作「樂」的人身上。「樂」之創作主體應該分為幾類：經文說「聖王功成制禮作樂」，所以這第一類創作「樂」的主體應是有德有位的明君聖主；從「樂器」、「音律」之掌握到「詩」、「曲」、「舞」相配之創作，這第二類創作「樂」之主體應是隱藏在「樂」背後的樂師；採風而知民意，歌、謠多來自民間，所以，「樂」也應該是出於鄉間百姓群體之手、眾人之智，這就是創作「樂」之第三類主體。對於這些不同的「作樂」之人而言，他們在「樂」的創作過程中，應該是發揮著不同的作用的。**第二節**（「奏樂」及意向傳遞之可能）**「奏樂」**的問題，是討論「樂」如何從「作樂」所形成的客觀形態轉化為落於時空中、作用於感官上的經驗感受的過程。故而，我

們將在第二節中集中討論「演奏者」如何表達「樂」之主旨。「樂」之主旨、意向雖來自「作樂」之人，然經過口耳相傳、練習表演等等過程之後，原本之意向如何得以保留與傳遞，這是「奏樂」的第一個問題；如若演奏者帶有「目的性」地演奏，其「目的」又如何通過「奏樂」得以傳達，這是「奏樂」的第二個問題；「奏樂」是具有時效性和現場性的，這就使得「奏樂」會產生不可修補的偏差和失誤，也使得「奏樂」與「觀眾」期待密不可分，而我們的第三個問題就是依此展開討論。同時，第二節相關問題的說明也導向**第三節**（從「奏樂」到「樂」落入時空之形式的完成）有關「樂」與其特定時空意義之統一性的討論。[1]如果「樂」能被我們當做一個完整的、統一的客體進行研究，則表示「作樂」和「奏樂」也是內在統一的，也就是說構成「樂」的各個元素[2]是可以相互協調的。同時，在「樂」落入時空的過程中，「樂」與其特定的時間、空間一併保持了其意義的統一性，故《荀子・臣道》謂之「調和，樂也」。為了證明「樂」在客觀面的統一，我們需要說明清楚構成「樂」之不同元素間相互調和的可能、和調和不同元素之目的等問題；這種統一性進一步在特定時空下的證立，即是「樂」在客觀形式上的完成。這是第三節論述的中心，也是本章討論的期望所在。

本章所要討論之內容上承前文所說明之種種概念一線而下，所論「作樂」、「奏樂」之問題亦在中西之傳統上稍有差異。凡遇此類問題時，我們將先以中國傳統之區分為綱，遇到具體問題時再分門別類地處理，期於不離傳統之同時兼顧西學之要。

[1]有關統一性的問題，我們可以舉例說明。在京劇《滿江紅》中，岳飛作為精忠報國的忠臣，是眾人皆知的形象。然而在有些表演中，這種正義的形象被表演中無限地誇大，以至令人產生嶽飛應當起義反抗宋高宗之偏安的想法，這便是人物之表現太過，奏樂者不能掌握作樂者之意圖而產生不統一的情況。同樣，還有樂器演奏喧賓奪主、舞蹈表現不能恰如其分、詩辭歌誦未能展現其本意等，可以說，統一性問題向來是奏樂者的大問題，也是奏樂者需在台下苦練十年之功的緣由。

[2]此處所謂不同元素，指的是「詩」、「樂（曲）」、「舞」等元素。

一、「作樂」及主體意向的表達

在開始討論「作樂」問題以前，我們希望對幾個「常識」做出回應以助於避開一些瑣碎的觀念干擾討論。**第一**，可考文獻所記載之「樂」，多見於古代祭祀活動之中。於是，就有「常識」認為「樂起源於祭祀」，這是有問題的：我們可以將某種特定形式的「樂」作為巫祝文化的一部分看待，但是不能說「樂」起源於祭祀；並且，依照上古文獻記載之條件與習慣，只有像祭祀、戰爭這樣的事件才會有甲骨、金銘記錄，因此，以文獻記錄之數量作為論證理據也是不行的。**第二**，「常識」把「詩」、「樂（曲）[3]」分得很清楚，「詩」就是以文字的形式寫下來，「樂（曲）」就是以樂器、人聲有旋律地表演出來，這是現代人的偏見。依照前文之分析，詩文當為「人聲」之「音（樂曲）」，其音韻、平仄、節奏等實則滿足旋律音樂的標準；同時，一般旋律當為「樂器」之「音」，而早期樂器、音律等本就有象聲、擬物之功能，近於朗誦表演之輔助工具。**最後**，「常識」認定「作樂」就是「聖賢功成之事」，這也有些偏頗：上古聖賢，只有帝舜出身音樂世家而精通音律，大多聖賢並非精通樂事；文獻所記，多是樂師作樂定律之事、樂工表演修訂之情；《詩》中之國風、舞中之夷舞均為各地採風而來，民間之象自是出自百姓之手。所以，「樂」的創作應該是上至聖賢、中及樂師、下包百姓的「全民」運動；「樂」的發展應該是從簡單到複雜，各種表現形式慢慢分離、獨立的過程；而「樂」的活躍應該是融入不同事件而獲得不同方向與程度的刺激。有了這種認識，我們就可以更穩妥、方便地進入「作樂」問題的討論了。

[3]《樂記》也作「歌」來講，參見「詩，言其志也。歌，詠其聲也。舞，動其容也。」然而，我們認為用「樂（曲）」一詞更能準確對接現代漢語表達，亦與上下文同。

「作樂」作為一個概念，反映了這樣一個事實，即：「樂」是一類被創造物[4]，其創造與產生必定是為了實現先人的某種意向；而後，先人將「作樂」當做一個需要討論的問題，則體現了他們對「樂」之效果的肯定與進一步期待[5]。所以，「作樂」問題實則圍繞兩個內核展開：**首先**是「樂」的創作主體，包括聖賢、樂師、百姓等，想借「作樂」表達什麼意向；**而後**是「樂」之構成內容，包含詩、樂（曲）、舞以及綜合整體等，怎樣傳遞這一意向。這兩大內核所含之不同元素，又可以一一排列組合，形成我們需要討論的問題，比如：聖賢為了什麼目的作一套完整的「樂」、百姓創作「歌謠」的意向是什麼、樂師依照什麼標準排演「樂舞」等等。但如此一來，便有不可勝數之枝節問題糾纏不清，而如果我們想要有一個對這類問題提綱契領的認識，就要回歸內核以把握其中的關鍵，即，**「創作主體**（即，作樂者）**需要表達什麼意向」**和**「創作主體怎樣通過『樂』來表達其意向」**兩個核心；同時，我們可以在**分別討論**不同的創作主體（百姓、樂師及聖王）的結構中，將相關枝節問題也融入對這兩個核心問題的討論而避免繁雜。

第一個問題「創作主體需要表達什麼意向」是以「『樂』有意義承載」為前提而來的；具體意向的表達，顯示出「樂」能夠承載某些（有限制、限度的）意義；而「樂」能夠表達的意義，又是依於其具體形式的。根據我們的討論，近於「戲劇」概念的「樂」包括「詩」、「樂曲」和有情節的「舞蹈」等不同組成元素，每一種組成元素都在一定程度上承載了意義。在這其中，**歌謠**就是一種形式，《論語・微子》曰：

楚狂接輿歌而過孔子曰：「鳳兮！鳳兮！何德之衰？往者不可諫，來者猶

[4]先人將某種事物從無到有的創造出來，是為了完成其特定的目的；他們又不斷地改進、完善這一創造，**是**為了將它的完成效果推進和提高，**或是**因其自身表現出的性質而值得重視。

[5]甚至為了保證「樂」的持續發展，先人還制定了一系列的制度、禮法。參見第五章第一節之討論。

可追。已而，已而！今之從政者殆而！」孔子下，欲與之言。趨而辟之，不得與之言。

《論語》此段是說楚國的狂人接輿唱歌路過夫子車旁，借吟歌之聲慨歎夫子生而不得其時。這段吟詞有節奏感、有旋律性，又是在接輿經過夫子車旁的特定時刻被「歌」[6]出。在接輿而言，必定是有所表達；在夫子而言，亦應有所領會。因此，夫子下車想要同這狂人好好聊聊，而狂人之所謂狂人，自然是表達出意思後，不會再做逗留。然而，如果反觀狂人的這段歌詞，再構想一下可能與之相配合的而未被記錄下來的曲調，我們至少得到了一種慨歎與蒼涼之感，外加一個對外部世界的間接描述。仔細看來，這一間接描述是附著在文字記錄的意義之上；而慨歎蒼涼之感卻生發於文辭的節奏感、旋律感之上、生發於頌詠的抑揚頓挫之間。像這種**兼情、事表述**的「作樂」行為於傳統文獻中最為常見，卻在意義傳達上顯得有些單薄。所以，先人有時還會伴隨著歌謠增加一系列抒發感情的動作，也算是簡單的「**歌配舞**」了。比如，《禮記・檀弓上》中描繪「夫子將沒」的〈曳杖歌〉就是這樣的典型：

孔子蚤作，負手曳杖，消搖於門，歌曰:「泰山其頹乎？梁木其壞乎？哲人其萎乎？」既歌而入，當戶而坐。子貢聞之曰:「泰山其頹，則吾將安仰？梁木其壞、哲人其萎，則吾將安放？夫子殆將病也。」遂趨而入。夫子曰:「賜！爾來何遲也？夏後氏殯於東階之上，則猶在阼也；殷人殯於兩楹之間，則與賓主夾之也；周人殯於西階之上，則猶賓之也。而丘也殷人也。予疇昔之夜，夢坐奠於兩楹之間。夫明王不興，而天下其孰能宗予？予殆將死也。」蓋寢疾七日而沒。

[6]常見說法認為「歌」為有旋律地吟誦，而「謠」為無旋律地吟誦，另外還有「謳」和「諺」等概念區別。參見：楊華，《先秦禮樂文化》，武漢：湖北教育出版社，1997 年，頁 203-207。

〈曳杖歌〉文段中除文辭、曲調的表述外，還有隱含著一定的「舞」形式。夫子唱完了，「既歌而入，當戶而坐」；子貢聽過後，便做出了回應，可以算作「和」，又「遂趨而入」。師徒二人一唱一和，雖是詠歎悲哀，卻亦如某種儀式一般：夫子先是站在門外唱；唱完了回到家中「當戶而坐」，又像是某種表演和某種情緒的抒發。此一段只有夫子之第一段稱之為「歌」，「歌」中三句話工整簡練，未見其對於客觀情境的直接描述，而重在慨歎：「泰山將要崩塌，棟樑之材將要毀壞，智慧卓越的人將要凋謝。」可以說是於情、事之中，更偏於抒發情懷。總結來看，我們在這些文字記錄下來的「歌聲」中，雖然聽不到伴唱的樂曲，但也可大致推斷出這種敘事抒情的方式，是自然而然發出的**聲、辭和體態**的配合，算得上是「凡音之起，由人心生」了；這一點也同時說明，所謂「創作主體需要表達的意向」就是作者（們）以「樂」的形式，**表達其對於某一實際情況產生的判斷與情感**：他們觀察實情所站立的角度，表現在其文辭敘述的方式中；相較而言，這一情況對他們情感的影響，則體現在韻律、唱腔、體態動作的展現中。

以上所列舉的例證，都只可以算作初創的「樂」，它們雖然只具有粗糙的「樂」形式而未經雕琢，但是足以幫助我們初步回應**「創作主體需要表達什麼意向」**的問題。我們可以簡單地說，「作樂」之目的有三類：**第一**、「表情」，就是將某種特定的情感表達出來，通過「樂」傳達給每一個受眾；**第二**、「敘事」，就是將產生這種情感所依附之事件通過組成「樂」之某一（些）元素表現出來；**第三**，誠如前文所講，「作樂」對意向的表達是帶有主體立場和判斷的，「他們觀察實情所站立的角度，表現在其文辭敘述的方式中；其情感，則體現在韻律、唱腔、體態動作的展現中。」

有了以上判斷，我們再來討論**第二個問題**：「創作主體怎樣表達其意向」。先

來看看《左傳・襄公四年》的記載：

冬，十月，邾人，莒人，伐鄫，臧紇救鄫，侵邾，敗於狐駘，國人逆喪者皆髽，魯於是乎始髽，國人誦之曰：「臧之狐裘，敗我於狐駘；我君小子，朱儒是使；朱儒朱儒，使我敗於邾。」

襄公四年初冬十月，邾、莒兩地攻打鄫，臧紇前來營救；臧紇反攻邾地，卻在狐駘戰敗於邾。魯國人遭逢戰亂而喪其親者眾，舉行喪禮時喪服已經不夠，最後只能用頭髮上結麻的方式代替（按：見杜預注解）。親人去世，家國塗炭，百姓哪裡還有好心情，於是編出一首順口溜諷刺戰亂與不治。這首國人之「誦」應是無樂曲之吟詠，無曲、無舞之誦已於字裡行間將情、事交代清楚；又為求其傳播久遠，「誦」文也注重了文字的節奏感和連貫性，亦近似於曲調使之朗朗上口。類似故事如《左傳・宣公二年》「伐宋之戰」記曰：「宋城，華元為植，巡功。城者謳曰，『睪其目，皤其腹，棄甲而復，於思於思，棄甲復來』」，就其諷誦而言，亦是滿足敘事傳播之文字的節奏感和連貫性。

可以這樣說，以上所論是**（第一類）、「樂」之創作主體是百姓、群落等**之時，我們對「創作主體需要表達什麼意向」和「創作主體怎樣表達其意向」之問題的回應，這種回應是簡單、直接的。此時，創作的「樂」雖然在形式上粗糙、簡單，但在表達創作主體意向上顯得比較直接和有效；這種形式之「樂」的最大目的在於使事、情廣為傳播而為人所知，創作主體就用最直接的方式，將其意向表達（述）在「樂」中。

這裡我們要注意的是，國人之「誦」原本應屬於民風，算是未加工之樂，一旦進入文史記錄之中，已經算是經過加工以後的事情，而記錄在《左傳》之中，也算是樂工採風整理而出。這一實情提醒我們：**第一**、但凡記錄到文獻之中，民

謠的原貌必定發生了某種修飾性轉變，同時，從不同的文獻記錄中，我們可以推斷各地民謠應該是蓬勃、活躍的狀態；**第二**、樂工進行採風作業，需要收集、整理、修飾、編改當地流行之頌詠，使之達到某種可以記錄、表演的要求，也就是說，這種整編工作是有一定的客觀標準的。[7]對於樂師這一活動的價值，司馬遷在《史記》的〈禮〉、〈樂〉二書中均有所定義和評價，「今上即位，招致儒術之士，令共定儀，十餘年不就。或言古者太平，萬民和喜，瑞應辨至，乃採風俗，定制作」(〈禮書〉)，「以為州異國殊，情習不同，故博採風俗，協比聲律，以補短移化，助流政教」(〈樂書〉)，也就是說：這種將百姓流行之曲調、諷誦等收集起來的行為叫做「採風俗」，我們一般就說「採風」；進行這一活動的目的，是將各地百姓不同的生活習性，甚至不同的語言、辭章運用習慣整理起來；對上而言，這一活動可以算作了解百姓生活的途徑，也可以在適當情況下還需要進行引導和修正。**後者**所謂「引導百姓生活」之面向，我們將在討論「聖王作樂之目的」時，再做分疏；**前者**就「採風」活動對上位者之價值而言，就是「創作主體怎樣表達其意向」問題的第二類主體之意向表達，即樂師、樂工在「樂」的創作活動中怎樣表達其意向。這也就引發了我們開始對於**（第二類）、「樂」之創作主體是樂師、樂工**，其「創作主體需要表達什麼意向」和「創作主體怎樣表達其意向」之問題的討論。

《孔子家語・辨政》中記錄了一段生動的文字，其曰：

齊有一足之鳥，飛集於宮朝，下止於殿前，舒翅而跳，齊侯大怪之，使使聘魯，問孔子。孔子曰:「此鳥名曰商羊，水祥也。昔童兒有屈其一腳，振訊

[7]換言之，前者是說百姓口耳相傳產生的最初階段之「作樂」情況，後者則是指擁有專業技術之樂師、樂工對「樂」的再創作，而這兩者的關係在文獻中也有所談及，如：天子五年巡守之禮，須「命大師陳詩以觀民風，命市納賈以觀民之所好惡，志淫好辟。」(《禮記•王制》)這裡雖然只說了大師羅列、講述反應民風的詩，但也引申出在樂師、樂工隊伍裡有專門負責搜羅當地百姓創作歌謠的人員。參見第五章第一節論述。

兩眉而跳且謠曰:『天將大雨，商羊鼓舞。今齊有之，其應至矣。』急告民趨治溝渠，修隄防，將有大水為災，頃之大霖雨，水溢泛諸國，傷害民人，唯齊有備，不敗。」景公曰:「聖人之言，信而徵矣。」

此「商羊起舞」之典故，依文而見：**首先**，鳥為一足，則童「屈其一腳」；鳥「飛集於宮朝，下止於殿前，舒翅而跳」，則童「振訊兩眉」；此為「樂」之「舞」。**其次**，「商羊」鳥為雨水之徵兆，此鳥來臨預示不日大之雨傾盆；百姓將這一現象簡化為合乎韻律之辭並加以傳唱，即為「樂」之「詩」。**而後**，樂師「採」此合「詩」、「舞」而謠之「樂」傳播至夫子；**方有**，夫子借之警示齊侯「急告民趨治溝渠，修隄防，將有大水為災」。反過來，齊景公讚歎夫子之賢達，在於「聖人之言，信而徵矣」，就是聖人之智亦是從百姓生活中獲取營養。此處，夫子之智亦是來自樂師、樂工「採風」之果（或夫子親採其風，自行樂師之職）。就此而言，我們或可以說，樂師、樂工創編「樂」的**第一個**目的，是將有「價值」的民間風俗、資訊整理起來以備不時之需。而《孔子家語‧致思》還記載夫子的另一個類似的故事，引出了樂師、樂工的**第二個**「作樂」目的，文見：

楚王渡江，江中有物大如斗，圆而赤，直触王舟，舟人取之，王大怪之，遍问群臣，莫之能识。王使使聘于鲁，问于孔子。子曰:「此所谓萍实者也，可剖而食也，吉祥也，唯霸者为能获焉。」使者反，王遂食之，大美。久之使来以告鲁大夫，大夫因子游问曰:「夫子何以知其然乎？」曰:「吾昔之郑，过乎陈之野，闻童谣曰:『楚王渡江得萍实，大如斗，赤如日，剖而食之甜如蜜。』此是楚王之应也。吾是以知之。」

雖然以上兩則故事都是夫子借民謠以答君主之疑，但細細看來，「商羊起舞」較之「楚江萍實」，兩相意味多少有些變化：「商羊起舞」所記之線索，應是「有商

羊鳥來」、「齊侯問夫子」、「夫子得童謠」、「以告齊侯」，而參照「天將大雨，商羊鼓舞；今齊有之，其應至矣」之辭，可見童謠所說，算是對某種自然徵兆的描述，不具神秘性；而「楚江萍實」之童謠「楚王渡江得萍實，大如拳，赤如日，剖而食之，美如蜜」，已將整個事件（包括後續情節）如預言般頌詠而出，與事實情況分毫不差，反而顯得童謠似乎有神秘性的功能。我們分析造成這種情況的原因，大概是要歸結於樂師、樂工，甚至史官等對於謠辭文字的後期整編工作：**一來**，要面對不斷豐富的事件內容和意義；**二來**，修飾工作要保持文字韻律的穩定性。由此可見，樂師、樂工除了創編整理「民風」之外，還有一個工作就是完善、美化粗糙原創的「樂」。至此，我們不妨暫對樂師、樂工自民間「採風」的這個過程做一個簡單的整理與總結：

首先，依前文小結可知，「樂」之初創或可以說是具有「表情」和「敘事」等目的。「表情」和「敘事」等作樂要素之偏重，可以視具體情況而定，但某一要素的缺失，便難以構成百姓口耳相傳的諷誦，也就不能形成所謂初（首）創之「樂」。反言之，不能成為「民風」而流傳的聲音、文字等，自然不會被納入「採風」之考察範圍中。

其次，樂師、樂工作為朝堂之臣，对君主負有搜集民风之責任的。既然「採風」是樂師、樂工身負之使命，那麼君主想要從「採風」之風中聽到什麼資訊，就是樂師、樂工採風行為的標準和目的所在。《左傳・襄公十四年》記曰：「自王以下，各有父兄子弟，以補察其政，史為書，瞽為詩，工誦箴諫，大夫規誨，士傳言，庶人謗，商旅於市，百工獻藝，故夏書曰，遒人以木鐸徇于路，官師相規，工執藝事以諫，正月孟春，於是乎有之，諫失常也。」好比公卿大臣上書、覲見所準備的奏摺，樂師、樂工是通過收集、整理初創之「樂」來完成他們的進言，

亦即採風以諫。這是樂師、樂工的一項職責，也是「民風」轉向「官樂」的第一步。

其三，樂師、樂工終歸是有特殊能力的人才，對絕大多數樂師、樂工而言，特殊能力標誌著他們都會信守某種規範，遵循著經過千錘百煉而形成的習慣。因此，將初創之「樂」再創作、再加工而使之更具美感，是樂師、樂工的另一項職責，也是他們在「樂」的創作（編）活動中的主要表現所在。[8]

以上三點，籠統地概括了樂師、樂工在「作樂」活動中所扮演的角色和產生的影響。綜合前論說來，在「作樂」這一問題上，從百姓到樂師、樂工所起到的作用不可忽略：他們完成了「樂」題材的基本創作、收集和改編等過程。然而，如果想要完成真正意義上的「作樂」，還是要有更高社會等級（rank）上的作樂者意向傳達與指導，而這一創作主體就是「聖王」。和前文的分析結構一樣，若想明晰「聖王功成作樂」的問題，即是**（第三類）、「樂」之創作主體是聖王**，就要分別討論「聖王作樂要表達什麼樣的意向」和「聖王怎樣在作樂的過程中表達他的意向」兩個問題。我們先對這兩個問題做一個概述，以便把握重心，《樂記》有言：

> 是故樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三歎，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。

我們在第一章討論中說明了這段文字的意義，若单論其中有關「作樂」之問題，

[8]然而，傳承的技藝卻也具有相當程度的模式性和機械性，這使得樂師、樂工不可能在「作樂」的過程中隨意的表達自己的意志；甚至由於文字韻律穩定性的限制，樂師、樂工們只能「委曲求全」，致使那些不斷豐富的事件內容在表達過程中發生意義的偏轉而引起誤會。當然，也有一些打破常規的樂師、樂工，創造性地改編出新形式的詩、樂、舞，只是其後果如何另當別論。

可以看出：**「聖王作樂要表達的意向」**，就是「教民平好惡而反人道之正」；**「聖王表達意向的方式」**，就是「非極音、非以極口腹耳目之欲」。借《正義》疏做一總結，曰：「先王制禮樂，不為口腹耳目，而將以教民均平好惡，使好者行之，惡者避之，而反歸人道之正也」[9]。這裡說的「教民反人道之正」和「口腹耳目之欲」並不能對應到前文分析初創之「樂」所具備的兩方面特質中，尤其是「口腹耳目之欲」，它不是「樂」中所表達的「情緒」、「情感」，而與樂師、樂工修編「民風」而排演出的姘麗歌謠、精巧曲調和動人舞蹈等所引動人心不安的因素相關。可以看出，「好聽」、「好看」、「精彩」等等，絕不應是「聖王之樂」的形容詞，這一點需要我們留意，這對下文的討論也有影響。總之，有了《樂記》此段所述作為綱目，再分而詳論兩方面的意義就清楚得多。下面，我們就從**第一**、「人道」為何會不正，**第二**、為何要通過「作樂」來完成教化，**第三**、怎樣通過「作樂」來完成教化等三個問題一一展開詳細論述。

第一，聖王作樂既然是為了「教民反人道之正」，那麼，「人道」為何會不正呢？《樂記》這樣說：

> 人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。於是有悖逆詐偽之心，有淫泆作亂之事。是故強者脅弱，眾者暴寡，知者詐愚，勇者苦怯，疾病不養，老幼孤獨不得其所，此大亂之道也。

這段話雖然篇幅較短，然則其內涵意義很豐富，單單就天理、人欲的問題，就被歷代儒者津津樂道。這裡將人心縱欲而失天理的原因歸結為：「人初生之心本雖

[9]《禮記正義》，頁 1261。

靜，卻易感於外物，而心遂動，是性之所貪慾也；所欲之事，道誘於外，外見所欲，心則從之，恣己情慾，不能自反禁止；物既眾多，來感於人，無有窮已也；見物之來，所好所惡，無有法節，乃至外物來至，人化之於物，物善則人善，物惡則人惡人既化物，逐而遷之，恣其情慾，故滅其天生清靜之性，而窮極人所貪嗜欲也。」[10]我們可以從這段論述中得到這樣的結論：**其一**、人生而靜卻感物而動，動而成聲，則聲亦為物；**其二**、心隨物動而可縱其欲，又因聲既為物，則心若隨聲動則亦可縱欲；**其三**、聲既為物而可引動人心，則若人心不正，可借聲音之效而撥亂反正。同時，後兩條結論，也直接引導我們進入下一個問題的討論：「作樂」與教化的關係。

（**第二**，）聖王為何要通過「作樂」來完成教化百姓這一意向呢？我們分步疏解：

其一、「作樂」以教化百姓，主要是因為「樂」有「節、節制」的能力[11]，尤其針對人的「安」、「樂（音 le）」之情。《樂記》說：「先王之制禮樂，人為之節：衰麻哭泣，所以節喪紀也；鐘鼓干戚，所以和安樂也；昏姻冠笄，所以別男女也；射鄉食饗，所以正交接也。」也就是說，安樂之情為人情所最難避免放縱的情感：大凡常人遇到痛苦、悲哀時，出於避害之心而會選擇避免和調節這種不適之情；反而遇到喜悅、安樂時，又因由趨利之心而會助長和保持這種愉快之情，進而使之失去節度而變為危機。這個危機是很嚴重的，《左傳・昭公元年》「晉侯有疾」記：

晉侯求醫於秦，秦伯使醫和視之，曰，疾不可為也，是謂近女室，疾如蠱，非鬼非食，惑以喪志，良臣將死，天命不祐，公曰，女不可近乎，對曰，節之，

[10]《禮記正義》，頁 1263。

[11]我們暫時接受這一說法，其詳細論證及可靠方法，實則落于下一章「賞樂」問題的討論。

先王之樂，所以節百事也，故有五節遲速本末以相及，中聲以降，五降之後，不容彈矣，於是有煩手淫聲，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗聽也，物亦如之，至於煩，乃舍也已，無以生疾，君子之近琴瑟，以儀節也，非以慆心也，天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲，淫生六疾，六氣曰陰，陽，風，雨，晦明也，分為四時，序為五節，過則為菑，陰淫寒疾，陽淫熱疾，風淫末疾，雨淫腹疾，晦淫惑疾，明淫心疾，女陽物而晦時，淫則生內熱惑蠱之疾，今君不節不時能無及此乎。

晉侯有疾而求於秦之名醫醫和。醫和診斷此疾乃因晉侯無節於女室而來，非藥石可治。無節於女室，亦即放縱於淫樂而無節於聲（女歌、女舞等）。醫和對晉侯闡釋了「先王之樂」(即「聖人之樂」)的「節制」所在，以警示晉侯。引文中標記語句為醫和論「先王之樂節百事」，節百事則出於「音律」(「中聲以降、徵為五聲」)、「技巧」(「煩手淫聲」)、「情欲」(「慆堙心耳」)等等，進而入於六氣、感官。凡有不節之處，必有疾生。[12]雖然這些討論沒有完全展開，但是，我們大可通過「音律」一節所論述之內容，感受到「先王之樂」的「節制」所在，簡言之：首先，「音律」之生发、確定，是以通向自然為准；其次，「音律」本身即為由「聲」至「音」之規範、規則；然後，在「音律」的多系統間形成相互的協調；進而，在「音律」轉入「樂器」演奏時，又要以聲論八方、八氣之和，配「樂器」於「音律」；同時，「音律」、「樂器」都要本之以心性，而非情欲；綜上，「先王之樂」在「音律」一途是處處有「節制」。

其二、「作樂」以教化百姓，主要是因為「樂」與天地之秩序有密切的關係。

[12]這其中，「音律」一節，我們在上一章中已經闡述；「技巧」一節，即在本章「奏樂」中進行討論；而「情欲」一節，將在下一章「賞樂」中做出回應。

[13]《樂記》有很多這類的總結，也會被其他經典吸收、借用，如：

然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常。小大相成，終始相生。倡和清濁，迭相為經。故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。

天高地下，萬物散殊，而禮制行矣。流而不息，合同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近於樂，義近於禮。樂者敦和，率神而從天，禮者別宜，居鬼而從地。故聖人作樂以應天，制禮以配地。禮樂明備，天地官矣。

土敝則草木不長，水煩則魚鱉不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容奸，狹則思欲，感條暢之氣而滅平和之德。是以君子賤之也。

以上三段文本均節自《樂記》。值得注意的是，至少從「樂」之一面來看，其創制之始不離與天地、自然秩序的契合。通常而言，這些描述「天地」、「自然秩序」的語句會被直接理解成為本體宇宙論（onto-cosmological）的描述、或形而上學的設準。它近似於一種玄妙的隱喻，藉以昭示「禮」、「樂」在本體論層面的崇高地位。然而，這種說法難以把握，若從「作樂」之視角出發，「天地」、「自然」與「作樂」之關係就更不能這樣跳躍式展開。那麼，我們應該如何一步步理解「作樂」與「天地」、「自然秩序」的關係呢？**首先**，從引文第一段「清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨；五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數

[13]此一點亦會關係到後文討論之「賞樂」的問題。

而有常；小大相成，終始相生；倡和清濁，迭相為經」中不難發現：(一)，這裡出現了不少在上一章中討論過的概念、詞彙，比如「八風」、「四時」、「應天（之時）」等等；(二)，根據前文的分析，可以說先人基於對「天地」、「自然秩序」的理解建構出「樂」之「樂器」、「音律」的相關解釋。換言之，「樂」與「天地」有著直接的對應關係；(三)，文段又強調出每種對應關係切實的存在著，比如：「清明」、「廣大」、「終始」、「周還（迴圈）」等一一對應於「天」、「地」、「四時（季）」、「風雨」等。**其次**，引文第二段「流而不息，合同而化，而樂興焉，春作夏長，仁也，仁近於樂，樂者敦和，率神而從天，故聖人作樂以應天，禮樂明備，天地官矣」所示：(一)，「自然」之變化不息是「仁」之體，「仁」又近於「樂」，也就是「天地」、「自然秩序」間接依於「仁」而通向「樂」；(二)，聖人、聖王的「作樂」行為被指明是識得「天地」之道而後以「作樂」應之，「樂」應「天」而「作樂」亦「應天道」；**(值得注意的是)**，所謂「仁近于樂」並非「仁即為樂」，「近於」又似乎包含著「樂」與「仁」有所比較的意義。[14]**然後**，引文第三段「土敝則草木不長，水煩則魚鱉不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫」，就是說「樂」本身應是符合「自然秩序」之理的：(一)，即使「自然」之理落在人倫社會之中，作為「自然」的一部分的「樂」，依舊在根本上體現和遵循著「自然」之理；(二)，「樂」的展開反向地向我們展示了一條通向「天地」、「自然」的關係蘊含其中，這種關係也就是「天地」、「自然秩序」對於聖王「作樂」的一種引導，也就是說，依照「自然」可以達到「樂」的平衡。總而言之，「樂」與「天地」、「自然」有著直接、間接且相互作用、相互顯明[15]的關係，聖人「作樂」也正是對此種關係的領會、展現與詮釋，經此過程而得之「樂」亦反映了聖人對天

[14]這一重要問題將在第五章有系統地論述。
[15]見本段著重符號處論述。

地領會的通途，百姓從之也是順路而走罷了。

其三、有了「樂」對百姓濫情之「節（制）」，又有了「樂」與天地自然之呼應，下面就是「作樂」的時機問題了：「作樂」時機的把握，一來反應了聖王對於天地、自然的感受與把握，二來牽扯「樂」之倫理效果。《大戴禮記・誥志》曰：

> 天曰作明。曰與，惟天是戴。地曰作昌，曰與，惟地是事。人曰作樂，曰與，惟民是嬉。民之動能，不遠厥事；民之悲色，不遠厥德。此謂表裏時合，物之所生，而蕃昌之道如此。

天、地、人各有所作，凡作皆有其標準以和，而人（即聖王）之所作所和，就在「樂」與「民心」。民心難測，何時謂之滿足溫飽而興起情欲，更難以準確把捉。這就是橫亙在聖王「作樂」面前的時機問題。這一「時機」問題之所以說是反應聖王對「天地」、「自然」之領會與把握，就在於聖王可以把握天下興盛之機，適時地「作樂」以張布德行、節制民心，也即是「表裏時合，物之所生，而蕃昌之道如此」——此為聖王把握「時機」的**第一點**。又見《白虎通・禮樂》曰：

> 太平乃制禮作樂何？夫禮樂，所以防奢淫。天下人民飢寒，何樂之乎！功成作樂，治定制禮。樂言作、禮言制何？樂者，陽也，陽倡始，故言作；禮者，陰也，陰制度於陽，故言制。樂象陽，禮法陰也。

此一段話補充回應了之前討論「樂」應「天」而「禮」配「地」的原因，因陰、陽有別，生、成不同，故謂「陰制度於陽」；同時，直接回答了我們所問及的「時機」問題。若天下饑寒，百姓尚為溫飽、生存掙紮，自然是無法顧及禮樂的；只有當倉廩實、府庫豐，百姓欲求增多、心智發展、情感豐富，則需借禮樂之功教化安民；故曰「夫禮樂，所以防奢淫」。當百姓富足之時，即為其情欲擴充之時，

此時之「樂」方有倫理之功，此為聖王把握「時機」的**第二點**。

綜上[16]，我們系統地論述了「聖王為何要通過『作樂』來完成教化百姓」之問題；在解釋這個問題的過程中，或多或少地談論到聖王「作樂」的方式，比如：依照對「天地」、「自然」的把握，順應自然之德性，創造「樂」（包括「樂器」、「音律」等）；這便引出了我們本節討論的最後一個問題：

（**第三**，）聖王又是怎樣通過「作樂」來完成教化百姓的目的呢？[17]

其一，根據上一章的論述，「作樂」者應當比照「自然」、通過「樂器」、「音律」等，在客觀世界中實現「聲」和「音」。並在其構建過程中，將天地之「方位」、「時令」、「氣候」等等元素一一融入「律」中，形成完整的意義體系。

其二，聖人之「作樂」是旨在通過「樂」來表現出德行的。[18]《白虎通・五經》曰：

> 孔子所以定《五經》者何？以為孔子居周之末世，王道陵遲，禮樂廢壞，強陵弱，眾暴寡，天子不敢誅，方伯不敢伐。閔道德之不行，故周流應聘，冀行其聖德。自衛反魯，自知不用，故追定《五經》以行其道。……孔子未定《五經》如何？周衰道失，網散紀亂，五教廢壞，故五常之經咸失其所，……作《詩》三百篇，而歌謠怨誹也。

孔子其時，禮樂崩壞，故文謂之曰：「王道陵遲，禮樂廢壞，強陵弱，眾暴寡，天子不敢誅，方伯不敢伐」。「樂」之存在形態已經不符合聖人「作樂」之目的，溝通「樂」與「自然」的「仁德」已經不在。而孔子知「作樂」之實，故，「追定《五經》以行其道」，依「作樂」之目的將偏離之「樂」復歸正途，《論語・子

[16]即文中黑體之「其一」、「其二」、「其三」所論。
[17]這個「怎樣」（how）的問題應該是與前一個「為什麼」（why）的問題一一對應的：在實踐操作層面，凡有一個「為什麼」的理由，就應該針對這個「為什麼」發展出一個「怎麼樣」的方式（工夫）。
[18]參見第四章第三節之討論。

罕》又謂之「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所」。換言之，聖人「作樂」，要時刻以「仁」之德作為綱領，亦要讓「樂」在傳播之中，不偏離、丟失「仁」這一溝通「樂」與「自然」的橋樑。

其三，但凡注意到「作樂」之時機的問題，就已經在實踐著把握「時機」的工夫了。《禮記・明堂位》曰：

> 昔殷紂亂天下，脯鬼侯以饗諸侯。是以周公相武王以伐紂。武王崩，成王幼弱，周公踐天子之位以治天下；六年，朝諸侯於明堂，制禮作樂，頒度量，而天下大服；七年，致政於成王；成王以周公為有勛勞於天下，是以封周公於曲阜，地方七百里，革車千乘，命魯公世世祀周公以天子之禮樂。

「時機」問題在此文段中體現最為深刻，武王立周而未能「作樂」，周公輔政六年始可「作樂」；我們在討論「音律」問題時，提及過《呂覽》記周公作詩曰：「文王在上，於昭于天，周雖舊邦，其命維新」，即說周公輔三世方得「作樂」之機。[19]

值得補充的是，我們在「怎樣做」的問題中還要解釋為何「五帝殊時，不相沿樂」。《樂記》有言：

> 王者功成作樂，治定制禮。其功大者其樂備，其治辯者其禮具。干戚之舞非備樂也，孰亨而祀非達禮也。五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。樂極則憂，禮粗則偏矣。及夫敦樂而無憂，禮備而不偏者，其唯大聖乎?

簡單說來，堯舜禹湯之「樂」均不相襲承，而《正義》見孔疏曰：「若用文教民而治定者，則制禮繁多也。其法雖殊，若大判而論，則五帝以上尚樂；三王之世貴禮，故樂興五帝，禮盛三王，所以爾者，五帝之時尚德，故義取於同和；三王

[19]簡單來說：其一、包括上一章談到「音律」之多系統解釋中的「時間性」；其二、包括政治哲學中對於百姓富足的探討；其三、包括道統與治通間的平衡與統一（，如「以天子之禮樂」等）；還有其他等等考慮。言而總之，「時機」之問題本身，在聖王「作樂」而表達其意向的行為中起到重要的作用，不可不察。

之代尚禮，故義取於儀別。」[20]孔穎達解釋「五帝」與「三王」之差別，而跳過了「五帝」之「不相沿樂」的問題；其後，孔穎達又說到「是以樂隨王者之功，禮隨治世之教也」，也是粗略點出不沿襲舊樂之因大概是由於王者之功異而導致的，這個解釋不甚令人滿意。《春秋繁路‧楚莊王》有一段文字與此問題很相關，我們來看一下：

古今通達，故先賢傳其法於後世也。《春秋》之於世事也，善復古，譏易常，欲其法先王也。然而介以一言曰:「王者必改制。」自僻者得此以為辭，曰: 古苟可循先王之道, 何莫相因? 世迷是聞, 以疑正道而信邪言, 甚可患也。答之曰: 人有聞諸侯之君射《狸首》之樂者，於是自斷狸首，懸而射之，曰: 安在於樂也! 此聞其名而不知其實者也。今所謂新王必改制者，非改其道，非變其理，受命於天，易姓更王，非繼前王而王也。若一因前制，修故業，而無有所改，是與繼前王而王者無以別。受命之君，天之所大顯也。事父者承意，事君者儀誌。事天亦然。今天大顯已，物襲所代而率與同，則不顯不明，非天誌。故必徙居處、更稱號、改正朔、易服色者，無他焉，不敢不順天誌而明白顯也。若夫大綱、人倫、道理、政治、教化、習俗、文義盡如故，亦何改哉? 故王者有改制之名，無易道之實。孔子曰:「無為而治者，其舜乎! 」言其主堯之道而已。此非不易之效與? 問者曰: 物改而天授顯矣, 其必更作樂, 何也? 曰: 樂異乎是。制為應天改之，樂為應人作之。彼之所受命者，必民之所同樂也。是故大改制於初，所以明天命也。更作樂於終，所以見天功也。緣天下之所新樂而為之文曲，且以和政，且以同德。天下未遍合和，王者不虛作樂。樂者，盈於內而動發於外者也。應其治時，制禮作樂以成之。成者，本末質文皆

[20]《禮記正義》，頁 1272。

以具矣。是故作樂者必反天下之所始樂於己以為本。舜時，民樂其昭堯之業也，故《韶》。「韶」者，昭也。禹之時，民樂其三聖相繼，故《夏》。「夏」者，大也。湯之時，民樂其救之於患害也，故《濩》。「濩」者，救也。文王之時，民樂其同師徵伐也，故《武》。「武」者，伐也。四者，天下同樂之，一也，其所同樂之端不可一也。作樂之法，必反本之所樂。所樂不同事，樂安得不世異？是故舜作《韶》而禹作《夏》，湯作《濩》而文王作《武》。四樂殊名，則各順其民始樂於己也。見其效矣。《詩》云：「文王受命，有此武功。既伐於崇，作邑於豐。」樂之風也。又曰：「王赫斯怒，爰整其旅。」當是時，紂為無道，諸侯大亂，民樂文王之怒而詠歌之也。周人德已洽天下，反本以為樂，謂之《大武》，言民所始樂者武也云爾。故凡樂者，作之於終，而名之以始，重本之義也。此觀之，正朔、服色之改，受命應天制禮作樂之異，人心之動也。二者離而復合，所為一也。

據文中所論，有幾個相互照應的緣由：其一、「改制更樂」是為了讓當下之人借身邊之事，獲知聖賢之德，否則，若只顧因循舊制，或難以得見真知，如《狸首》之「樂」然；其二、天道流轉，無時無刻不在變化，變化之情狀又表現於「樂」之形式、內容中，自然「樂」亦具有變化之象；其三、「制」因天而改，「樂」依人而作，客觀形式的制度可以直接與「自然變化」相符合，而「樂」卻同時要考慮到人心所向，畢竟「凡音之起，由人心生」是「樂」來源的綱領所在。綜合這幾點來看，「作樂」必須順應時代之需且表達不變之德：既需順應時代之需，必要應時、應地，則朝代更替而「樂」亦更替；既需表達不變之德，必要讓「作樂」之人於變化中把握恰當之方式，則最終可以完成「作樂」之人必是聖王。需要說明的是：引文中的「四代之樂」，即「舜作《韶》而禹作《夏》，湯作《濩》而文

王作《武》。」[21]，各有其情節故事。只可惜歷代聖王之「樂」已經佚失，只能通過文獻描述，大概猜測其主旨所在，故謂之「舜時，民樂其昭堯之業也，故《韶》。『韶』者，昭也。禹之時，民樂其三聖相繼，故《夏》。『夏』者，大也。湯之時，民樂其救之於患害也，故《濩》。『濩』者，救也。文王之時，民樂其同師徵伐也，故《武》。『武』者，伐也。」[22]

自此，有關「作樂」問題在這一節論述中幾已展開：百姓之想法，有歌謠傳之；樂師、樂工之技藝，有「採風」證之；聖王德化之意向，終以「作樂」之完成而實踐、實現之。同時，我們也順帶說明了「作樂」之自下而上之創制過程包含著或明、或暗的線索：有客觀意義上的「樂器」、「音律」之統一而通向自然；有主觀意義上的「仁」、「德」之表達而通向人心；甚至有不同「作樂」主體之意向的轉化，從敘事、表（達）情，直到成教、化民；如此等等。[23]然而，在我們看來，這些論述還是太冰冷和晦澀，「樂」始終應該是一個表達于時空當中的「藝術（品）」：客觀的「作樂」需要在「表演」中展開，才能真正意義上地將「作樂」之意向傳遞給受眾；而受眾的理解、領會才能完成整個「樂」在價值意義層面的構建。後者，將在下一章討論「賞樂」的時候展開，而前者，因其緊密的、不可分割的聯繫在「作樂」問題之上，亟需我們馬上對「奏樂」問題進行說明；而同時，「奏樂」問題的說明，將成就「樂」在客觀世界中的實現和形式上的完成。

二、「奏樂」及意向傳遞之可能

[21]另有「六代之樂」一說，是指「黃帝之《云門》、《大卷》；唐堯之《大咸》；虞舜之《韶》；夏禹之《大夏》；商湯之《大濩》；周武王之《大武》。」參見：《周禮注疏》，頁 677-679。

[22]在後文的討論中，我們也通過集合、整理各方考證，簡單地恢復了《大武》樂的情節結構，可與之相參。見第四章第二節討論。

[23]比較而言，這與西方音樂哲學討論的觀點大相徑庭，也可看出樂曲雖然是「樂」的重要一環，卻也並不能代替整個「戲劇」的形式。參見：于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，長沙：湖南教育出版社，2002 年，頁 36。

現在我們要討論的「奏樂」[24]問題，是緊接在「作樂」問題討論而順承下來的，而「作樂」與「奏樂」的差異性就產生於從固定在記錄中的符號，轉化為流動於時空中的詩、樂、舞之過程中。[25]換言之，「奏樂」緊接在「作樂」之後而落於時間與空間之中，它是將「作樂」之意向表達出來的、最直接的過程。我們大概可以預見：凡是出現在「作樂」問題之中的種種情況，都會對「奏樂」問題的分析產生影響；同時，因為「奏樂」具有時效性和特殊性，則「奏樂」應該比「作樂」更加複雜化。產生這種複雜的原因在於：在「作樂」中，表達意向是「作樂者」進行「樂」之創作的目的所在，無論百姓作樂、樂師作樂，還是聖王作樂，各有其所要表達的內容；一般來說，創作之作品本身，是「作樂者」意向的直接投射，而「作樂者」本身對自己意圖的把握是相對準確的；相比之下，就「奏樂」而言，奏樂者與「樂」之意向的關係複雜得多了：**首先**，通常形成記錄的「樂」，或是曲譜，或是詩詞，又或是舞蹈編排等，可以看做是他人意向的集合；**其次**，演奏者也是一個情感豐富的個人，在演奏樂的時候也有自己情感、意向之表達，這一意向與前者存在著不同程度的張力；**再次**，「奏樂」亦非永遠都是一個人的事情，當多個不同的演奏個體相互合作時，各自不同的理解、當下狀態和意向又形成了衝突；**還有**，「奏樂」的時空性使得時間、空間本身所具有的意義也會影響到「樂」之意向表達；如此等等，足見「奏樂」問題之錯綜複雜更甚于「作樂」。

[24]「樂」作為一種歌舞戲劇，在傳統文獻中可以使用動詞「奏」、「歌」、「舞」、「興」等來表示「樂」之表演開始。如，《荀子・樂論》「舞韶歌武」。其中，「奏」之運用相對普遍，故本文用「奏樂」表示「樂」的表演。如，《中庸》「踐其位，行其禮，奏其樂」、《禮記・郊特牲》「大夫之奏《肆夏》也」、《莊子・至樂》「奏九韶以為樂」等。

[25]單就「樂曲」而言，「作樂」與「奏樂」的順承關係可以借用西方音樂哲學的相關討論，「一部音樂作品（作樂）與該音樂作品的演奏是同一個東西嗎？……回答是明確的：這二者不是同一的，不能將一部音樂作品與這部音樂作品的演奏混為一談。理由在於：一部音樂作品從它被作曲家創作出來的那一瞬間起，它已是一個獨一無二的東西，然而這部作品產生後，它的被演奏卻不是一個，而是無數個。」于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，長沙：湖南教育出版社，2001 年，頁 155。又見：「儘管一部音樂作品每次被演奏時大體上必須具有由樂譜大致規定下來的最低限度共同的東西，否則談不上是某一特定作品的演奏，但是，每次演奏卻不可能是真正完全相同的，甚至差別往往非常明顯。」

面對這種複雜的情況，我們要理順分析的思路：**其一**，既然「為什麼」和「怎麼樣」兩者是在討論「作樂」問題時的框架，而且，「作樂」與「奏樂」又有連續性，我們不妨就把「為什麼」和「怎麼樣」的框架借來用在討論「奏樂」問題上；**其二**，考慮到「奏樂」問題的複雜性，我們可以再將「為什麼」和「怎麼樣」的問題進一步分情況討論。本節，我們先來討論**「為什麼奏樂」**的問題：

我們將所有屬於「為什麼奏樂」之問題的情形做一個大概的區分：**一、直接地**使用、表達「樂」之原意，即，旨在表現出「樂」所包含的作樂者的意向；**二、間接地**使用、表達「樂」之原意，即，借用「樂」中曲調、文辭，甚至歷史背景等資訊所承載之意向，旨在突出當下、個體意圖、情境意義等特質。在這種分類方式下，能夠稱為直接使用、表達「樂」之原意的情況，幾乎只有祭祀、外交等正式場合，因此我們可以說，這種分類辦法在处理間接使用的問題上，還是頭緒繁多。我們對於這種缺點，再進一步做出分類，即對間接使用一面，再分為兩種：**一、奏樂以事**，即，使用「樂」之目的在於表達某種意向或目的；二、**奏樂以賞**，即，表現「樂」之目的在於獲得其中某種美感。簡單地說，這兩者的區別在於：前者是落在意義，後者是注重感受。綜上，我們可以在下文討論中，將「奏樂」相關材料分為三類，即，**一、「奏樂」以事，二、「奏樂」以賞，三、「奏樂」以得先王之教**[26]。我們就按照這種順序來梳理一下「奏樂」中所隱含的各種問題。

先來分析一下「奏樂以事」。「奏樂以事」，是對一系列情況的一種概括性說法，也就是說，屬於「奏樂以事」之類的情形，也要再細分出不同層面來看待的。這次，我們用「樂」中包含的不同要素來區分不同類別，而根據前文之分析，「樂」中所包含之要素大概可分為：**一、語言義**，即百姓作樂、作歌謠以敘事表意的功

[26]得先王之教，即，直接地使用、展示「樂」之意向，希望全幅地理解「作樂者」作樂的意圖、理解「樂」所承載之最完整的意義。

能；**二、情感義**，即聲音、主旨都可以引動某種情緒[27]；**三、象徵義**，即「樂器」、「音律」所有之象徵性的標識，等等。

「語言義」是最普遍的一種「奏樂以事」之用法，其實就是借用「樂」中之歌謠、詩賦等，比如：《戰國策・齊策・齊四卷十一》記：

> 齊人有馮諼者，貧乏不能自存，使人屬孟嘗君，願寄食門下。孟嘗君曰：「客何好？」曰：「客無好也。」曰：「客何能？」曰：「客無能也。」孟嘗君笑而受之曰：「諾。」左右以君賤之也，食以草具。居有頃，倚柱彈其劍，歌曰：「長鋏歸來乎！食無魚。」左右以告。孟嘗君曰：「食之，比門下之客。」居有頃，復彈其鋏，歌曰：「長鋏歸來乎！出無車。」左右皆笑之，以告。孟嘗君曰：「為之駕，比門下之車客。」於是乘其車，揭其劍，過其友曰：「孟嘗君客我。」後有頃，復彈其劍鋏，歌曰：「長鋏歸來乎！無以為家。」左右皆惡之，以為貪而不知足。孟嘗君問：「馮公有親乎？」對曰：「有老母。」孟嘗君使人給其食用，無使乏。於是馮諼不復歌。

馮諼在孟嘗君門下當食客，覺得沒受到重視，沒得到應有的待遇。這本來是一件再平常不過的事，馮諼自當是想辦法表達自己的態度，我們不去揣測或評價他運用謀略之得失，單就其表達之方式與內容而言，可以清楚的看到：第一次，「倚柱彈其劍，歌（按：有旋律的）曰」，「長劍啊長劍，回去吧，這裡吃飯沒有魚啊」；第二次，「復彈其鋏，歌曰」，「長劍啊長劍，回去吧，這裡出門沒有車啊」；第三次，「復彈其劍鋏，歌曰」，「長劍啊長劍，回去吧，這裡不會供應我的家」。從原文看，三次歌謠之節奏一致，韻律相近，可以推測其所配合之旋律、節奏應當相同；而從內容來看，當真是「直抒胸臆」，將心中所想投射文辭之中；直到最終

[27]參見第四章第一節討論。

達到目的，才結束了他繼續歌唱的行為。「奏樂」對於馮諼而言，是表達意見的手段，而他之所以通過「奏樂」行為來完成向孟嘗君進言目的，是因為「奏樂」所具有的特質：**一、儀式感**，對於馮諼而言，食有魚、行有車、事父母等體現了自己應得的尊重，這是嚴肅的，需要一定的儀式襯托，而歌詠的形式比直白的語言更具儀式感；**二、委婉性**，馮諼作為一個低級食客，如此直接的表達情緒是相對「粗魯」的，選擇具有「委婉性」的歌唱，又假設「長劍」是其交談的對象向孟嘗君表達意見，才稍減唐突；**三、易傳遞**，我們看到馮諼的意見都是通過他人向孟嘗君轉述的，不論轉達者心態如何，傳遞資訊的直接與準確是「奏樂」、「歌唱」之功。以上三點在「語言義」之類的情形中，雖或偏重不同，然皆有體現和運用。《春秋左傳・莊公二十八年》記：

> 楚令尹子元欲蠱文夫人，為館於其宮側，而振萬焉，夫人聞之，泣曰，先君以是舞也，習戎備也，今令尹不尋諸仇讎，而於未亡人之側，不亦異乎，禦人以告子元，子元曰，婦人不忘襲讎，我反忘之。

楚國令尹子元（楚文王弟）欲引誘文夫人（楚文王妻），就在文夫人住處旁演奏萬舞（武舞之一種）[28]。文夫人聽到後，哭著說：「我已故的丈夫（楚文王）演奏此樂用來演習軍事。現在令尹不以此對抗敵軍，卻在我這個寡婦身邊演奏，豈不是怪事？」表演的人將事情轉告令尹，子元說：「婦人尚且不忘殺敵，我反而忘了。」這個事件其實包含兩個關於「奏樂以事」的例證：其一，子元奏樂欲蠱文夫人；其二，楚文王奏樂以習戎備。前者偏重「委婉性」，雖然這個「委婉」與前例不同，旨在遮掩子元陰暗之心思；後者偏重「儀式感」，演武戒備是嚴肅整齊的事情。「奏樂」之「委婉性」有此歧用，「奏樂」之「儀式感」同樣也有靈活之變化，《春秋

[28]詳見第一章論「樂」一節論述「舞」之部分。

左傳・文公四年》記：

衛甯武子來聘，公與之宴，為賦湛露，及彤弓，不辭，又不荅賦，使行人私焉，對曰，臣以為肄業及之也，昔諸侯朝正於王，王宴樂之，於是乎賦湛露，則天子當陽，諸侯用命也，諸侯敵王所愾，而獻其功，王於是乎賜之，彤弓一，彤矢百，旅弓矢千，以覺報宴，今陪臣來繼舊好，君辱貺之，其敢干大禮以自取戾。

衛國甯武子來訪問，文公宴請他，命樂官演唱〈湛露〉、〈彤弓〉(皆出自《詩經・小雅》)。甯武子不辭謝、不和詩。後來讓接待人員私下問詢原因，甯武子回答：「我以為是樂官練習演唱這兩首詩歌。從前諸侯朝見周王，周王舉行宴會和他們一起作樂，於是演唱〈湛露〉，將天子比作太陽，諸侯按照天子意旨行事；後來，有諸侯協助周王消滅仇敵，周王賜給他紅弓一張、紅箭百支，這就是〈彤弓〉的來源。現在我作為一國使臣，重申兩國友好，文王如此之禮，我豈敢接受。」可以說，「奏樂」在春秋戰國時代是國與國之間外交禮節中不可缺少的一個環節。究其原因，似乎在於「奏樂」最具「儀式感」與「禮節性」而便於維護外交雙方的體統。引文之例，卻是對「奏樂」的去儀式化：甯武子為了保全真正的「體統」，維護兩國平等的外交關係，將兩首詩賦所具備的「意向」通過「臣以為肄業及之也」的對答，褪去了演奏這兩首詩賦的「儀式感」，可以說是機智和成功的。換言之，「奏樂」的「儀式感」加強了「奏樂以事」能夠達到意向表達之目的，去除了這種「儀式感」，「奏樂」就可以被理解為「肄業及之」的一種日常行為，也就流失了「奏樂」的價值、意義。

我們討論了「奏樂以事」之**「語言義」**，知道在「奏樂」之「語言義」中體現了「奏樂」之「儀式感」、「委婉性」及「易傳遞」三種特質；下面，我們再來

說說「奏樂以事」之**「情感義」**：這一維度的討論，又將與後文「奏樂以賞」在理論上有共通之處，均涉及到聲音引動人的情感、情緒之問題；同時，兩者之不同之處在於前者關注情緒引發之行為，後者關注情緒本身，這是需要我們明確的。

我們在說明《春秋左傳・莊公二十八年》記載令尹子元的故事時，有提到過這個事件其實包含兩個關於「奏樂以事」的例證：其一，子元奏樂欲蠱文夫人；其二，楚文王奏樂以習戎備。其中，楚文王「奏樂」以習戎備，就是「奏樂」之「情感義」的典型例證，雖然沒有文本對楚文王以樂演習戰鬥的具體描述，我們還是可以依憑日常的經驗，模擬出當時的場景。有金石鐘鼓之聲，敲擊出嚴整的節奏，將士們按照節奏邁出整齊的步伐，步伐聲合于節奏又形成一種契合，同時，感染了所有在行列之中的將士，引發出一種一往無前的氣勢；將士們列陣之變化，又依照金石之聲之指引，有序的發生變化，或舞或武，喻美感於戰鬥中。如此等等，還是很容易想像到的，並且，楚文王定可以根據往常的經驗，更好地利用「奏樂」的形式，鼓舞將官的士氣。然而，「情感義」一面卻又非如此淺顯簡易，《國語・晉語五第十一》記：

宋人弒昭公，趙宣子請師於靈公以伐宋，公曰：「非晉國之急也」。對曰：「大者天地，其次君臣，所以為明訓也。今宋人弒其君，是反天地而逆民則也，天必誅焉。晉為盟主，而不修天罰，將懼及焉。」公許之。乃發令於太廟，召軍吏而戒樂正，令三軍之鍾鼓必備。趙同曰：「國有大役，不鎮撫民而備鍾鼓，何也？」宣子曰：「大罪伐之，小罪憚之。襲侵之事，陵也。是故伐備鍾鼓，聲其罪也；戰以鐸于、丁寧，儆其民也。襲侵密聲，為慙事也。今宋人弒其君，罪莫大焉！明聲之，猶恐其不聞也。吾備鍾鼓，為君故也。」乃使旁告于諸侯，

治兵振旅，鳴鍾鼓，以至於宋。

宋國人殺了他們的國君，這是天大的罪過；趙宣子請盟主晉靈公出兵討伐，得到同意。然而，盟軍未立即出兵，而是做了這樣的事：首先，在太廟發佈號令；然後，召喚軍隊長官、通知「樂正」，讓三軍將鐘鼓準備整齊。這不禁令我們產生這樣的疑問：既然馬上就要去戰鬥了，為什麼要如此嚴肅的準備鐘鼓？所以，趙同就問：「國家有重大行動，不安撫百姓激勵將士卻準備鐘鼓，這是為什麼呢？」趙宣子回答說：「大罪要討伐，小罪要威嚇，侵襲這種事是欺凌人家；討伐用鐘鼓是為了聲討罪行，威嚇用鈴鐺是為了警戒人民，侵襲不出聲是為了保證一舉成功。現在，弒君這麼大的罪，我們要大張旗鼓地討伐之，這就是尊重君道。」於是，盟軍派人通知諸侯，在整頓軍隊嚴肅軍容之後，鳴金擊鼓攻打宋國。我們說「奏樂」之「情感義」一面並非淺顯簡易，就文中所示「鐘鼓必備」之事，即是「以樂演武」，此時「奏樂」的意義不見於文辭，而重於氣勢，鳴金擊鼓之用有三：一、對外恐嚇警戒，二、對內提升氣勢，三、宣示戰爭的正義性。所謂「名不正則言不順，言不順則事不成」，通過公開的對外警戒和對內激勵，本身就是「名正言順」的標誌，通過廣泛地宣示，亦是間接地獲得普遍認可。如此用途雖然文字表述比較簡單，而其中之巧妙不可不察。[29]

說完「奏樂以事」之「情感義」，我們再來看看「象徵義」。「象徵義」很明顯是要聯繫前一章對於「樂器」與「音律」的討論之上。我們舉《庄子・山木》中记录的「孔子困于陳蔡」[30]来说明一下：

[29]同樣，「奏樂」為何可以引動人的情感，我們又如何運用這期間的關係，這都關係下一章的討論，為保論證的連續性，我們暫不做細緻分疏。

[30]孔子困于陳蔡的故事在很多文獻中都有記錄，各記錄之側重不同，此處擇取《莊子・山木》之例，可以算作是依照儒家「奏樂」之情形編寫的故事，無論故事之真偽，應有一儒家背景托底，故可暫不論儒道之別，後文夫子與顏回的對答，可算作道家之見，此處不做討論。參見：陳少明，〈「孔子厄于陳蔡」之後〉，收氏書：《經典世界中的人、事、物》，上海：三聯書店，2008 年，頁 104。

孔子窮於陳、蔡之間，七日不火食，左據槁木，右擊槁枝，而歌猋氏之風，有其具而無其數，有其聲而無宮角，木聲與人聲，犁然有當於人心。

孔子受困於陳國、蔡國之間，整整七天不能生火就食。左手靠著枯樹，右手敲擊枯枝，唱起了炎帝的歌謠。不過他的敲擊並不能合符音樂的節奏，有了敲擊的聲響卻沒有符合五音的音階，敲木聲和詠歌聲分得清清楚楚，而且恰如其分地表達了唱歌人的心意。孔子七天沒有生火吃飯，四下都是枯槁之草木；而其歌聲確是炎帝神農氏的歌謠，傳說中，神農氏創造刀耕火種、飲食炊具等等。這所歌之情與所處之境正成以互補，以炎帝之風入寒苦之境，一來見其所願，二來平復其所感。而此處所謂炎帝之風，就是神農氏所用的節奏、歌謠，甚至依於手邊之枯槁之草木假想出來的「樂器」、「音律（宮角）」等，以此「奏樂」借其「象徵」救「不火食」之處境，這就是「奏樂以事」之「象徵義」。

綜上所論，即我們將「為什麼奏樂」一面所分三類（即，「奏樂以事」、「奏樂以賞」和「奏樂以得先王之教」）中，有關「奏樂以事」的情況。接下來，我們要說明的是「奏樂以賞」，雖然說明這類情況並不困難，但它在「樂教」之傳承中所扮演的重要角色，使它的價值與意義成為後文論述的一條重要線索，這一點是值得我們提前說明和留意的。為了說明「奏樂」，尤其是「奏樂以賞」的問題，我們需要再次請出「樂師」這個演奏主體[31]，幫助解釋說明「奏樂」從「以事」到「以賞」的變化背後隱藏之問題。簡言之，在「奏樂以事」的情況中，樂師之意向應與「奏樂」之「意向」合而為一，如前例所見，無論馮諼還是夫子，其作為演奏者身份表演音樂時，無一不是合其意向與「奏樂」為一，他們想要表達的內容就是「樂」

[31]我們需要澄清這中間的一些關係：上一節為了說明「作樂」之問題，我們介紹了百姓、樂師和聖王等三個創作主體，且所有討論都圍繞著這三類主體而展開；而在「奏樂以事」問題的討論中，我們將演奏者隱在討論的背後，目的是為了將「奏樂以事」的框架凸顯出來。

中本有之意；而到了「奏樂以賞」的情況，樂師的主體意識與客觀（聽眾）要求相出入的情況慢慢產生，這就是我們討論的立意所在。為了方便論述，我們引一例證，請樂師「師曠」幫助說明樂師之主體意向如何與客觀（聽眾）之要求因「（欣）賞」的需求而產生衝突。《韓非子・十過》記：

奚謂好音？昔者衛靈公將之晉，至濮水之上，稅車而放馬，設舍以宿，夜分，而聞鼓新聲者而說之，使人問左右，盡報弗聞。乃召師涓而告之，曰：「有鼓新聲者，使人問左右，盡報弗聞，其狀似鬼神，子為我聽而寫之。」師涓曰：「諾。」因靜坐撫琴而寫之。師涓明日報曰：「臣得之矣，而未習也，請復一宿習之。」靈公曰：「諾。」因復留宿，明日，而習之，遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺，酒酣，靈公起，公曰：「有新聲，願請以示。」平公曰：「善。」乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰：「此亡國之聲，不可遂也。」平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也，及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂。」平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之。」師涓鼓究之。平公問師曠曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」公曰：「清商固最悲乎？」師曠曰：「不如清徵。」公曰：「清徵可得而聞乎？」師曠曰：「不可，古之聽清徵者皆有德義之君也，今吾君德薄，不足以聽。」平公曰：「寡人之所好者音也，願試聽之。」師曠不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鶴二八，道南方來，集於郎門之垝。再奏之而列。三奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。音中宮商之聲，聲聞於天。平公大說，坐者皆喜。平公提觴而起為師曠壽，反坐而問曰：「音莫悲於清徵乎？」師曠曰：「不如清角。」平公曰：「清角可得而聞乎？」師曠曰：「不可。昔者黃帝合鬼神於泰山之上，駕象車而六

蛟龍，畢方並轄，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，虎狼在前，鬼神在後，騰蛇伏地，鳳皇覆上，大合鬼神，作為清角。今主君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。」平公曰:「寡人老矣，所好者音也，願遂聽之。」師曠不得已而鼓之。一奏之，有玄云從西北方起；再奏之，大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏於廊室之間。晉國大旱，赤地三年。平公之身遂癉病。故曰：不務聽治，而好五音不已，則窮身之事也。[32]

此段雖行文較長，但情節簡練，寓意深刻。衛靈公帶著他的樂師師涓出訪晉國，經濮水時，有「新聲」[33]傳出，衛靈公讓師涓記錄下來，並著其練習。次日衛晉兩國國君會見，靈公讓師涓把這首「新聲」演奏給晉平公聽，平公讓晉國樂師師曠列席鑒賞。演奏開始，師曠分辨出此「新聲」為亡國之音——《清商》，並試圖阻止師涓繼續演奏。奈何平公要求師曠一而再地演奏愈發悲情的樂曲《清徵》、《清角》等，終引發不可挽回之後果。整體而言，這是一個典型的「奏樂以賞」之例證：從衛國而言，靈公要以「新聲」為賞，師涓記錄之並熟練演奏之，可見師涓之音樂才華很高；從晉國而言，平公以師曠演奏各路「新聲」，師曠之演奏出神入化，顯示出接天地之能，比之師涓更高一籌；從兩國國君言，皆有言曰「所好者音也」，不顧「樂」之意義而只為了欣賞。我們再來看看這幾個樂曲：《清商》、《清徵》及《清角》之曲雖未流傳，但「清」字即變化之意，商、徵、角皆變化，可以看出此類樂曲曲調婉轉變化繁多；又所謂「同聲相應、同氣相求」，那些德行不住者，心神就不定，就更易受到外在流行變化牽引，這也正是師曠試圖阻止演奏的理由。以《清角》為例，文中師曠以「今主君德薄，不足以聽之，聽之，

[32]「師曠奏清角」一事在很多傳統經典中都有所記錄，如《史記・樂書》《風俗通義・瑟》等，其中猶屬《韓非子・十過》節選最為詳細，故引用於此。

[33]不知是何音律，是何來源，有何意義，故稱聲不稱音。

將恐有敗」勸告平公，正是說直諫平公之德行不備，不足以聽奏如此婉轉變化的樂曲；而平公以「寡人老矣，所好者音也，願遂聞之」命師曠奏樂，師曠又不得不盡其臣道而終致「平公恐懼，伏於室側，身遂疾痛，晉國大旱，赤地三年」。此間，若師曠不以《清角》之樂告平公且奏之，則無此慘劇；又若師曠琴技不盡施，則《清角》之神髓不出亦無此結局。師曠或意在盡臣道，或意在保國體而不落于師娟之後，總之，師曠也實在道德兩難之下，對產生的惡劣後果要負上一定的責任。[34]為避免產生誤會，這裡還有一個問題是我們要說明的：是不是「奏樂以賞」之「新聲」就是所謂的「淫聲」呢？答案是否定的。這個問題在師曠的對答中可以找到答案，我們對照一下原文：

……師曠曰:「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也，及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂。」……（**《清商》**）

……公曰:「清徵可得而聞乎？」師曠曰:「不可，古之聽清徵者皆有德義之君也，今吾君德薄，不足以聽。」……（**《清徵》**）

……平公曰:「清角可得而聞乎？」師曠曰:「不可。昔者黃帝合鬼神於泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方並轄，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，虎狼在前，鬼神在後，騰蛇伏地，鳳皇覆上，大合鬼神，作為清角。今主君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。」……（**《清角》**）

簡而言之，這三首樂曲本身都是有德行之聖王創作、欣賞的「樂」，**並非**什麼「淫聲」：無論是「有德義之君」，還是黃帝，都是上古創作德音雅樂的代表；這一類聖賢，在得當的時候、得當的場合[35]，演奏此類樂曲就是正當的。晉平、衛靈二

[34]究竟為何出現這一兩難，參見第五章第二節之討論。
[35]參見第二章第三節討論。

公不知其背後之意義，又德行不足，故而只能流於曲調之「音」，害人害己。此處的討論已經涉及到下一個問題——**奏樂如何得先王之教？**而這一面向，也可以算作是「奏樂以賞」的對立面，其原因在於：「奏樂以賞」，即聽眾（國君）流于樂曲之膚淺美感，完全遺失掉樂曲之意義；而失去背後意義的樂曲，亦即失去了其成為「樂」的很多因素，比如「敘事性」（作樂）、「儀式感」（奏樂以事）和意向傳遞的功能等；通過「奏樂」來獲得先王之教，便是將這些被遺失的要素找回來，充分、豐富地感受「樂」的深邃意義，並非純就表演而產生的美感。

以上是對「得先王之教」之「奏樂」做一簡略回應，而若欲展開對「奏樂以得先王之教」的討論，就要了解怎樣才是「恰時恰地的演奏樂曲」。以前文分析之師曠奏樂為例，晉平、衛靈二公不滿足領會「樂」之教化的基本要求，其時機（外交場合）、狀態（好音而非樂）等等要素不恰當，則師曠之「奏樂」不可得以聞先王之教。所以說，我們現在要解釋清楚「怎麼樣奏樂」這個問題，這也是下一節要討論的內容。而在開始下一節討論「怎麼樣奏樂」之問題前，我們先簡單回顧一下本節集中討論的「為什麼奏樂」的問題。前文所論，是從「奏樂以事」、「奏樂以賞」和「奏樂以得先王之教」等面向將「奏樂」之因一分為三。可以說，從「奏樂」之境界來看，由低到高可依次排列為：「奏樂以賞」、「奏樂以事」和「奏樂以得先王之教」。從其「奏樂」之意向傳遞而言，「奏樂以賞」重在感官之美，化「樂」為「音」；「奏樂以事」重在功用，以「樂」為用；「奏樂以得先王之教」重在領會「樂」之意義、教化，借「樂」正德。這種層層遞推的關係也體現了三種情況之間的蘊含關係，即，在完成「奏樂以得先王之教」的同時，「賞」和「事」的功能也在「奏樂」中得到滿足。綜上，既然我們將「奏樂以得先王之教」作為最高之一境而追求之，下面的討論自然是圍繞著如何通過「奏樂」而得先王之教，

即「怎麼樣奏樂？」。

三、從「奏樂」到「樂」落入時空之形式的完成

開始討論前，我們先對本節討論的問題及目的做一個澄清。承接前文所討論未完成之「為什麼奏樂」的問題，我們現在要通過對「怎樣奏樂」的解釋，完成對如何以「奏樂」得先王之教的說明，這是本節討論的**第一個問題**。在我們完成對於「作樂」與「奏樂」的討論之後，「樂」已經從創作主體發出之意向轉化為落入時空的存在，即是說「樂」在經歷「作樂」和「奏樂」的過程後，才真正可以被欣賞並獨立存在[36]於時空中，而它的存在又與「奏樂」相連亦相離，有時是靠「奏樂」使其再現於時空中，有時又靠人的記憶重複於個體的腦海中[37]，而產生了一種「不奏樂」而有「樂」的狀態，這是我們要說明的**第二個問題**。這兩個問題構成了我們本節討論的主要內容，也就是從「怎樣奏樂」到「樂落入時空之形式的完成」。當然，「樂」之形式的完成還包括詩、樂（曲）、舞等在特定的時空條件下之互動與協調，也是我們要說清楚的。在解答、說明這兩個問題的前提下，作為一章內容的總結，本節亦要對「作樂」、「奏樂」之關聯性、整體性及其在「樂教」問題中的位置做出解釋和界定，並初步引出下一章問題的討論，此即本節的目的所在。

既然已經明確了本節討論的問題及目的，下面就開始展開對第一個問題的討論，即，解釋說明「怎樣奏樂」以得先王之教。《史記・樂書》有言「凡音由於

[36]事實上，「樂」與其他存在物不同，不能完全獨立地佔據時空，它依賴於演奏的過程使其再現，而每次再現都是稍縱即逝。

[37]舉一個日常的例子，我們會出現腦海中無徵兆地響起某首旋律的情況，這首旋律或者很久以前就熟悉，或者剛剛聆聽到的新旋律，總之，這種旋律具有反復性並對我們心情、行為節奏產生影響，這是一個很有意義的現象，也就是我們在第一章討論的遺音問題。有時這種遺音表現為樂曲，有時也會是文辭或動作片段。

人心，天之與人有以相通，如景之象形，響之應聲。故為善者天報之以福，為惡者天與之以殃，其自然者也。」[38]我們可以這樣理解此一段：先人以為大凡樂曲都是由於人心產生的，天與人是有某種關聯的，兩者就象鏡中的影子與物形那樣相像，響與應聲那樣相應和；所以，行善的人天就以福回報他，作惡的人天就使他遭禍殃，這是很自然的事。司馬遷將此一段置於《樂書‧奏樂篇》之首，足見此論與「奏樂」之關係；聯繫兩者來看，可以說：「樂」作為一種溝通天人（合於前文論「作樂」之意義）的存在，其演奏（即，「奏樂」）不但要落入時空，亦要合于某種天人相和的需求。也就是說，「怎樣奏樂」的討論要圍繞一個「和」[39]的概念展開。於是，我們就從「和」字出發，將「怎樣奏樂」的問題從：**一、逢其時，二、和其類，三、恰其地**等三個角度依次展開分述。

首先，我們來看看何為**「逢其時」**。「時」者，時節、機遇之謂，「時」分大小，在「大」者可論時代，在「小」者可論時刻。其「大」者可見《史記‧樂書》「奏樂」一節後續有言：

「故舜彈五弦之琴, 歌南風之詩而天下治; 紂為朝歌北鄙之音, 身死國亡。舜之道何弘也? 紂之道何隘也? 夫南風之詩者生長之音也, 舜樂好之, 樂與天地同意, 得萬國之驩心, 故天下治也。夫朝歌者不時也, 北者敗也, 鄙者陋也, 紂樂好之, 與萬國殊心, 諸侯不附, 百姓不親, 天下畔之, 故身死國亡。」[40]

依文可知：舜彈奏五弦琴，歌唱《南風》的詩篇而天下得到治理；紂王歌唱朝歌地區北部邊鄙的樂曲，落得個身死國亡；同樣之事，取於舜或取於紂何以結果大

[38]有學者以為，此段為古《樂記》軼文，為原〈奏樂篇〉首句，然證據不足，不取。見《史記》冊四，北京：中華書局，2007 年，頁 1235。

[39]「和」字之意義有很多層，本節討論的內容僅限於「樂」之中的部分，其他部分參見第四章第二節之討論。

[40]同前注。

相徑庭呢？究其原因可知，《南風》[41]是生之樂，舜演奏它，與其天地流變時節相宜，便可得天下人心，而國治。《朝歌》卻是不時之歌，更有甚者：樂中北就是敗，鄙就是陋，紂王奏如此之樂，與天下人的心意不同，諸侯不肯順附于他，老百姓不與他親近，天下人都背叛他，終究身死國亡。總而言之，舜「奏樂」之得逢其時，以生養之樂保民；紂「奏樂」而逆其時，以敗陋之樂亡國；保民、亡國之事是天下之大事，亦透顯盛衰之潮流，故謂之「逢其時」之「大」者。而其**「小」**者可見《禮記・郊特牲》記「論朝聘之賓」曰：

賓入大門而奏《肆夏》，示易以敬也。卒爵而樂闋，孔子屢嘆之。奠酬而工升歌，發德也。歌者在上，匏竹在下，貴人聲也。樂由陽來者也，禮由陰作者也，陰陽和而萬物得。

文段綜論之旨在「陰陽和」，故結語曰「樂由陽來者也，禮由陰作者也，陰陽和而萬物得。」此句，意在說明「小」中亦是見得「大」者在。何為「小」者呢？我們看這段對於「奏樂」過程的描述，重心就在一個「時機」合拍：賓客進入特定的門之時，開始「奏樂」，這是**第一個**「時機」，孔穎達疏曰「賓是己之臣子，又無王事之勞，故賓入不奏《肆夏》；賓入及庭，公升即席，乃奏《肆夏》。」；主人酌獻賓，賓拜受爵之時，「奏樂」停止，這是**第二個**「時機」，孔穎達再曰「賓飲卒爵，酢主人，主人受酢畢。」；主人盥洗獻于公，公拜受爵，此時，開奏《肆夏》，這便是**第三個**「時機」了。短短幾句話，所說的不過是何時開奏、何時停止，故而有學者認為這就是一種禮的規定，然而，若只是禮的規定，「奏樂」便成了禮之附帶之物，則夫子感歎讚賞什麼呢？其實，關鍵在於「奏樂」之內容，亦即「人聲之貴」。我們這樣想：一開始，樂器在一邊「咿咿呀呀」的演奏，是

[41]古樂《南風》「南風之薰兮，可以解吾民之慍兮；南風之時兮，可以阜吾民之財兮」，以其平和德音，體現了中國傳統音樂思想，記述了舜帝推德懷遠、憂國憂民的事蹟。參見第二章「樂器」一節。

營造賓主見面之氣氛；待賓主站定有話要說，那些曲調之聲便成了干擾，反倒顯得不尊重；交流完畢，將氣氛再次烘托，即保留了思考的時間，又讓交談變得平和。此間可意會之情狀，足以讓人讚歎其「仁」者之心，更遑論升歌之曲，更是體貼入微，令夫子讚歎。這些應時應景之論，乃是「逢其時」之「小」者；又，前文所論「小」中有「陰陽和」以通「萬物」之得，可見「逢其時」雖可分「大」、「小」，然亦是「大」、「小」相通。

其次，我們來看看何為**「和其類」**。「類」者，同聲相應同氣相求之謂，「類」分人、物，在「人」者因心志相同，在「物」者因材質相當。於**「物」**者，可見一聲發出而眾聲相應。於**「人」**者，可見《左傳・襄公十六年》傳曰：

晉侯與諸侯宴於溫，使諸大夫舞，曰，歌詩必類，齊高厚之詩不類，荀偃怒，且曰，諸侯有異志矣。[42]

引文所謂「類」，據杜注曰「歌古詩當各從義類」，而齊高厚之詩「不類」而知「齊有二心故」。此處所說之晉侯就是前文提到的命師曠奏《清》之三曲的晉平公。晉平公會宴各家諸侯，讓諸大夫歌舞[43]，而會盟之義在於歌舞「各從其恩好之義」，即表達一樣的認同之感受。齊大夫高厚所歌之詩有異，晉大夫荀偃斥責曰，諸侯有異志[44]。如果跳出對於春秋筆法的琢磨，單就「奏樂」在「人」者而論，人心之志當與「樂」之要求相合，才有可能將聖王「作樂」之意實現於「奏樂」之中。反而言之，「奏樂」者有異心，怎能合人之志於「樂」中，則人心必不能與「樂」類，其狀同於樂器演奏之間不能相應、相求，則「奏樂」不能得其宜。

第三，我們再看看何為**「恰其地」**。「地」者，「場域」、狀況之謂，於人倫有

[42]《春秋左傳正義》，北京：北京大學出版社，2000 年，頁 1014。
[43]從經注疏可知，不謂諸侯之大夫而謂大夫，是見此時諸侯之權旁落，會盟之事竟由大夫決斷，此處不詳表。
[44]又見經注，知齊之不和之義亦有小國比附，故謂諸侯而不獨謂齊。

等級之差，於情境有應、違之別。此二者可同見於《左傳・襄公十年》傳曰：

宋公享晉侯於楚丘，請以桑林，荀罃辭，荀偃，士丐，曰，諸侯宋魯於是觀禮，魯有禘樂，賓祭用之，宋以桑林享君，不亦可乎，舞師題以旌夏，晉侯懼而退，入於房。[45]

文段所見《桑林》為天子之樂，孔穎達疏《正義》曰：「若非天子之樂，則宋人不當請，荀罃不須辭。」 宋公在楚丘宴請晉平公，準備表演《桑林》。大夫荀罃（替晉平公）推辭。荀偃、士丐等回應說：「（既然）諸侯可以在宋魯二國觀賞天子禮樂[46]，（並且）魯國將禘祭時用的四代之樂放到宴會時來用，（那麼）宋國用《桑林》招待諸侯不也是可以的嗎？」（開始表演《桑林》的時候，）樂師舉著大旗指揮舞隊，平公恐懼而退回內房。平公之恐懼，與其說是對不合禮之《桑林》表演產生抵觸，不如說是對「奏樂」之意向產生恐懼。據記，宋、魯二國乃承殷、周兩代天子樂，若自行排演以修王道是兩國承聖賢之道的優勢所在，然則在與他國外交之際，以天子樂欺淩友邦實在禍心暗藏。故，平公此時退回內房，便是合理地「去儀式化」[47]而避免衝突。

綜上可見，「奏樂」應該有三個要求需要滿足：**一、逢其時**（天時），**二、和其類**（人和），**三、恰其地**（地利）。我們來看一個正面的例證，《禮記・祭統》記曰：

昔者，周公旦有勛勞於天下。周公既沒，成王、康王追念周公之所以勛勞者，而欲尊魯；故賜之以重祭。外祭，則郊社是也；內祭，則大嘗禘是也。夫大嘗禘，升歌《清廟》，下而管《象》；朱干玉戚，以舞《大武》；八佾，以舞《大夏》；此天子之樂也。康周公，故以賜魯也。子孫纂之，至於今不廢，所

[45]《春秋左傳正義》，頁 884。

[46]殷周之天子禮樂被宋、魯二國繼承，故可以在此二國「觀」天子禮樂，但不能在宴會使用，謂之不恰於地。

[47]我們在前文說過，「奏樂」有一種「儀式感」，同時也相應有「去儀式化」；「去儀式化」就是將特定場合的「儀式感」化解。

以明周公之德而又以重其國也。

依鄭玄解，〈祭統〉一文乃「以其記祭祀之本也」。換言之，該文所論皆為祭祀禮節之正當，這一點符合我們所說的「正面的例證」。單就此一段而言，其中所論「周公」之成就與其相應祭祀之禮的關係，在鄭注可解曰「明先祖之善，故此明周公之勛，子孫纂之，特重于餘國，亦光揚之事。」[48]統言之，周公有勛勞於天下使周興而民化是**「逢其時」**者；周公之德備而令成、康二王尊之，又，依鄭注「周公子孫，繼周公之後，至今不廢此禮樂」，則可說周公之德：**在上**和二王之志，**在下**和子孫之承，是謂**「和其類」**；最後，尊禮之條目可見**「恰其地」**，依鄭注可見：「外祭則郊、社者，諸侯常祭，唯社稷以下；魯之祭，社與郊連文，則備用天子之禮也」，關鍵是說「外祭」是備用天子之禮，尚不能僭越；「內祭則大嘗禘者，祫祭在秋也，大嘗禘祭在夏也，是大嘗禘得用天子之禮，則升歌《清廟》及舞《大武》、《大夏》之屬，皆用天子之禮，所以為大嘗禘也；餘諸侯則不得大嘗禘」，是說周公之德尊，主要顯示在「內祭」之禮得天子之禮與一般諸侯不同；換言之，即使在周公封地之魯國，天子禮於「外祭」只可備用不能對外行使。為顯示周公之德尊，只在夏之祭祀由子孫行天子之禮而尊其有聖王之德。這個規矩滿足**一、逢其時，二、和其類，三、恰其地**等要求，又和「奏樂」有什麼關係呢？其實，這裡所謂的尊禮討論的內容都是「奏樂」之內容，依《正義》曰：「『升歌《清廟》』者，升堂歌《清廟》。《清廟》，頌文王之詩也。『下而管《象》』者，堂下吹管而舞《武》、《象》之樂也。『朱干玉戚，以舞《大武》』者，朱干，亦盾也。戚，斧也。以玉飾其柄，此《武》、《象》之武所執。『八佾以舞《大夏》』者，《大夏》，禹樂，之舞也，執羽籥。此天子之樂也。『康周公，故以賜魯也』者，升歌

[48]《禮記正義・祭統第二十五》，頁 1596。

《清廟》以下，並是天子之樂，故以此結之也。『文、武之舞皆八列，互言之耳』者，以經云八佾以舞《大夏》，舞《大武》不顯佾數，則舞《大武》亦八佾也。《大武》云『朱干玉戚』其《大夏》則不用朱干玉戚，當用羽籥。而云『互文』者，以《大夏》言舞數，則《大武》亦當有舞數。《大武》言所執舞器，則《大夏》亦有舞器，故云『互』也。」[49]引文加重處，皆論及「奏樂」之內容、章法，且一再強調此歌舞為天子樂非諸侯樂[50]，可見尊周公之禮，實見於「奏樂」之標準，亦即「如何奏樂」之法。在這個「正面的例證」中，「奏樂」的三個要求被一一滿足，可以說為我們的論述提供了很好的佐證。然而，我們還一點擔心和疑惑：一、「奏樂」之法好像與「禮制」糾纏不清，究竟如何擇取其輕重；二、既然說明了如何「奏樂」，是否還有如何「不奏樂」的問題要說明。對於前一個問題，我們需要在後文做出一個嚴肅、合理的解讀，暫且不做分疏[51]；下面，我們就來了解一下後一個問題的答案，「不奏樂」是不是也有規矩，《禮記‧曲禮上》記曰：

> 適墓不登壟，助葬必執紼。臨喪不笑。揖人必違其位。望柩不歌。入臨不翔。當食不嘆。鄰有喪，舂不相。裡有殯，不巷歌。適墓不歌。哭日不歌。送喪不由徑，送葬不辟塗潦。臨喪則必有哀色，執紼不笑，臨樂不嘆；介胄，則有不可犯之色。故君子戒慎，不失色於人。

文中標注「不歌」、「不歎」等皆是「演唱」、「吟誦」之情狀，比如《正義》解曰：「『當食不歎』者，吉食奏樂，既樂，故不宜歎也。又若助喪事而食，使充饑，不令廢事，亦不宜歎，歎則不飽也。『食或以樂，非歎所』，正義曰：人君吉食則有樂，賤者則無，故云『或』也。『哭日不歌』者，『哭日』謂吊人日也。哭、歌

[49]《禮記正義》，頁 1595。
[50]此處亦可佐證孔子在魯見天子樂之情。
[51]參見第五章第一節、第二節討論。

不可共日也。『哀未忘也』,《論語》云:『子於是日哭,則不歌。』而鄭(玄)此云:『哀未忘也。』則吊日之朝,亦得歌樂。但吊以還,其日晚,不歌耳。亦得會是日哭則不歌,是先哭後乃不歌也。」[52]總而言之,若其時、其地、其情不適於「奏樂」,則不能行「奏樂」之實,這也從反面證實了我們之前對「怎樣奏樂」之分類論證。

在說明清楚「怎樣奏樂」的問題之後,本章的論述已經接近尾聲,我們也在不知不覺間完成了「樂」從作樂者主體思想中流出進而落入到具體時空且可感知的一個相對客觀的存在之過程,之後就要面臨「樂」被受眾感知而產生影響的過程。[53]回顧前論,在本章第一節中,我們討論了「作樂」是「作樂者」的創作過程。在這個過程中,「作樂者」將主體意向投射到「作樂」之中。我們進而在第二節中討論了「奏樂者」將被創造的「樂」表現出來,其中在奏樂主體和作樂主體之意向間的差異導致「奏樂」問題之複雜性[54]。

在「作樂」和「奏樂」的分述之後,我們需要對其整體做一個總結及判斷,這是因為「作樂」和「奏樂」並非兩個決然分裂的狀況。這就要求我們回答這樣的一個問題,即,「樂」在不同時空的表演中千差萬別,又有什麼因素可以判斷其統一性呢?[55]比如,有西方學者以樂曲為例,認為「正是由於樂譜本身的不完善和不準確,(樂譜)只能提供一個示意性的『草圖』,因而才為演奏的多種可能性和豐富的變化創造了可能。」[56]在我們看來,這種解釋在認同樂譜之不完善性

[52]《禮記正義・曲礼上》,頁 95—106。
[53]可以簡略的表述為:「作樂」(經過不同層面的創作和聖賢的甄定)——「奏樂」(依靠不同形式的表演而落入時空可被感知)——「賞樂」(通過不同情況被感知接受)——「樂言」(憑照不同方式被理解把握)。
[54]參見本章第二節第一段討論。
[55]本章第二節開篇即討論過這個問題:一首樂曲被不斷的演奏,每一次的現場演奏都是重新詮釋的過程,而每一次的詮釋都令該樂曲在表演中出現節奏、強弱,甚至旋律的不同,而聽眾又是如何判定這不同的演奏都在表演同一首樂曲呢?又可參見 Roger Scruton , *Rhythm, Melody, and Harmony, The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011), New York, pp.24-37.
[56]于潤洋,《現代西方音樂哲學導論》,長沙:湖南教育出版社,2002 年,頁 139。

的同時，間接表明「作樂」與「奏樂」之間的不連貫性是不可彌補的，這種態度甚至讓「作樂」中「作樂者」的意向性變得模糊，進而使得聖賢之「作樂」變得沒有了意義。

我們必須说：從「作樂」到「奏樂」的連貫性，不單單是依靠**客觀**的「詩文」、「音律」、「舞步」等來限定，[57]更是依靠**主體**之間意向的連續性，通過這兩方面的夾持，達到「樂」之蘊含意向的表達和展現。依照這一結論，我們進而發現，**「樂」之時空形式的完成標誌著：一、客觀之詩歌、樂曲、舞蹈等的統一運作；二、主體之情感、知覺和思想**（即知、情、意）**的契合。**而這一發現，恰與奈格里（Hans Georg Naegeli）認為之「藝術來源於人的心靈的三方面，即情感、知覺和思想，它們分別在音樂、造型藝術和詩歌中被體現」[58]觀念相近。「作樂者」將其所經歷之歷史情境通過「樂」之形式重現受眾面前，這便是「知」;「作樂者」依靠「詩辭」、「樂曲」、「舞蹈」等形式渲染烘托歷史情境中的氣氛，這便是「情」;「作樂者」將其德性生命之感受透過「樂」傳遞給受眾，期以啟迪受眾，這便是「意」。下面，我們就從客觀與主體兩面分別解釋先人眼中「作樂」與「奏樂」的連續性問題。

從客觀而言，《荀子・樂論》記曰：

> 聲樂之象：鼓大麗，鐘統實，磬廉制，竽笙簫和，筦籥發猛，塤篪翁博，瑟易良，琴婦好，歌清盡，舞意天道兼。鼓其樂之君邪。故鼓似天，鐘似地，磬似水，竽笙簫和筦籥，似星辰日月，鞉柷、拊鞷、椌楬似萬物。曷以知舞之意？曰：目不自見，耳不自聞也，然而治俯仰、詘信、進退、遲速，莫不廉制，

[57]另有意見為：「（作品中實則含有非聲音成分，例如：）時間結構、運動現象、形式構造、造型性因素、情感品質、審美價值品質等等。這些非聲音的成分，無疑是以聲音成分的存在為基礎的。」參見：于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，頁 128。

[58]于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，頁 21。

盡筋骨之力，以要鐘鼓俯會之節，而靡有悖逆者，眾積意諄諄乎!

此段是說，「奏樂」這種事，就是：讓鼓聲宏大、壯麗；鐘聲飽滿、厚實；磬聲分明、節制；竽、笙肅穆、平和；筦、簫發揚、興奮；塤、篪含蓄、內斂；瑟聲平易、琴聲婉轉、歌聲清潤，舞之意與天道相合。[59]不同樂器有各自在自然流變之氣化世界中的代表，有天、地、日月星辰、萬物生養（按：以水代表生養）。建立這種對應關係後，客觀地統一運作就出現了。所謂「目不自見，耳不自聞也，然而治俯仰、詘信、進退、遲速，莫不廉制，盡筋骨之力，以要鐘鼓俯會之節，而靡有悖逆者，眾積意諄諄乎！」就是說：眼睛不必時刻注視，耳朵不必留意動向，（自然而然地）表現出來那種有節制又相契合與樂曲節奏的表演，而不出現違背和雜亂，那就是熟練的結果啊。我們看到的這種熟練，體現在詩辭、樂曲、舞蹈等，在客觀表演中的嚴絲合縫、有條不紊，也就是「作樂者」之心意的客觀表現。換言之，「作樂者」就是這樣計畫進行如此的表演，而令詩辭、樂曲、舞蹈等的表演在時空中展現出來。其實，這種熟練於心的表現，正是「作樂者」與「奏樂者」主觀知、情、意之契合落實於客觀世界的表現。於其精微處，更顯神秘：不同的人依照相同的樂譜演奏近似相同的樂曲（比如，兩人同樣彈奏莫箚特《小星星變奏曲》，或兩人同樣朗誦《關雎》），卻能給受眾帶來全然不同的感受，令受眾判斷出哪個更美。我們會依靠直覺判斷，那個更美的表演是更加與「作樂者」相契合的。

有了這一客觀的統一性，「作樂」與「奏樂」在主體間知、情、意的相和又有什麼根據呢？《禮記・樂記》曰：

詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心，然後樂從之。是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽。

[59]為何選擇此數種樂器，可前參見第二章「音律」一節、或後參見第四章「賞樂」一節，除文中意義之外，另有特定意義，絕非隨意而然。

這段話的意思再明確不過了，首章解釋「聲」概念時說過「聲」在人心言，即是情感之變動，此處可將「聲」暫訓為「情」，也就是說「詩言其志，歌詠其情，舞動其容」，正合前文提及奈格裡（Hans Georg Naegeli）所謂「藝術來源於人的心靈的三方面，即情感、知覺和思想，它們分別在音樂、造型藝術和詩歌中被體現」[60]之觀念。而後「情深而文明，氣盛而化神」，更是打通客觀與主體之差別，由客而主的打通一齊，這一過程的展示留待我們下一章討論。

綜上而見，本章討論從「作樂」而「奏樂」繼之以兩者之統一，展現出先人觀念中「樂」落于時空的過程和關節所在。同時，前文提到過「樂」除卻落入時空的形式外，還要進入受眾的意識中，（按：見前注解釋「作樂（經過不同層面的創作和聖賢的甄定）」——「奏樂（依靠不同形式的表演而落入時空可被感知）」——「賞樂（通過不同渠道、途徑被感知接受）」——「樂言（憑照不同方式被理解把握）」）。換個角度來看，我們說的「作樂」與「奏樂」之所以能「成教」，還需要一個「實踐工夫」作為支撐。同時，本章論述之中，亦有多處內容需要通過討論「賞樂」問題以作支撐。故而，下一章中，我們就以「賞樂」與「樂言」為中心，說說「樂」是怎麼「成教」，又是怎麼指引「實踐工夫」的。

[60]于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，頁 21。

第四章 「賞樂」及「樂言」:「樂以成教」之證立

前文已經說過，本章要討論的問題是承接前一章之「作樂」、「奏樂」而來，籠統地說，本章討論有兩個重心：**首先**，當「樂」在時空中得到實現時，它就成為一個客觀的存在，可以被人感知、把握；**同時**，在「樂」被感知而認識的過程中，完成其中蘊涵之意義的傳遞而產生對受眾[1]主體的影響。為了清楚起見，我們可以勉強將前者定義為「賞樂」，而將後者定義為「樂言」[2]；然而，這兩個看似可以分開問題，其實是緊密相連的，或者只能說前者「賞樂」稍偏向動態的過程，而後者「樂言」更看重已經獲取的、靜態的結果。我們的這種區別對討論而言是很有必要的。因為這兩個具有不同側重之概念的背後，都有其相應的理論支撐，比如，前者要解釋作為外物之「樂」如何引動「受眾」而與之產生共鳴，後者則說明這些「引動」、「共鳴」如何對主體的實踐行為產生作用，兩者不能混為一談。

既然有如此分別，我們就在本章**第一節**的討論中集中說明「賞樂」問題，並將這一問題化約為：一、「賞樂」中所涉及的（1）構成「樂」之元素[3]，及（2）受眾主體「身心」之感知；二、在「賞樂」過程中，「樂」之元素與主體「身心」之感知如何交互影響；三、如何解釋這些影響的客觀性與普遍性，等等。進而，在**第二節**討論「樂言」問題時，我們需要分別說明：一、「樂」在「言說」些什麼；二、「樂」之「言說」對受眾有何指引，等等。有了一二節討論的基礎，我

[1]「受眾」在本章討論中指稱那些觀「樂」的人，也可以稱為「聽眾」、「觀眾」，只是因為「樂」包含舞蹈等內容，單說「聽眾」或「觀眾」可能不夠全面，故本文討論多以「受眾」代替，偶爾運用「聽眾」、「觀眾」則強調視聽之某一面。

[2]「樂言」一詞取自鄭注、孔疏《禮記正義》之《樂記》分章標題〈樂言篇〉，文中是「樂之所言」的簡稱，即「樂」言說了什麼。參見：《禮記正義》，頁 1287。

[3]比如，聲音、動作等等作為構成「樂」存在的成分，都有可能成為承載意義的元素，而具體解釋請見本章第一節討論。

們就可以進而在本章**最後一節**中，通過對：一、「樂以成教」之概念的證立，二、「樂教」教化可形成的「效力」及「表現」等問題的說明，來解釋「樂」是如何成教的，同時，這也是對三、四兩章圍繞「樂」所討論之不同問題的一個小結。

解答以上不同的問題，要借助傳統文獻的支持和美學、心理學研究的幫助。尤其是心理學研究中紮實的數據，將使我們的討論更具說服力。

一、「賞樂」：對受眾主體身心之「引動」

開始討論之前，我們還是依照慣例對問題討論之範圍做一個界定。前文已經介紹過，「賞樂」的討論是承接在「奏樂」之後，並偏重于「樂」對於受眾身心產生影響的過程。討論「樂」對於受眾身心產生影響、引動，就是討論構成「樂」之元素對受眾身心產生的作用，直接的說，就是「樂」之詩辭、樂曲和舞蹈等對受眾身心產生的作用。

在本章導論部分我們已經說過，本節的討論要分三步：一、「賞樂」中所涉及的（1）構成「樂」之元素，及（2）受眾主體「身心」之感知；二、在「賞樂」過程中，「樂」之元素與主體「身心」之感知如何交互影響；三、如何解釋這些影響的客觀性與普遍性，等等。這個討論背後其實還有一個預設，即「賞樂」之結構：一方面，要有一個受眾「我」，這個「我」要去把握、感知落入時空的「樂」；另一方面，這個「樂」基於由「樂器」、「音律」的構建，具備「作樂」所投射之意向，並通過「奏樂」進行傳達；同時，每一個表現在時空中的、「樂」的組成部分，都能被受眾之「身心」接收、感知並意識。[4]

第一個問題，是討論「賞樂」過程所涉及的兩方（即，「身心」和「樂」）內容是

[4]值得注意的是，受眾「我」所接收到的影響，未必被感知、意識到；同樣，感知、意識到的內容，亦未必產生於外來接收的影響，這也就是我們所說的心之靈覺能力的體現。

什麼：主觀地說，就是受眾「我」在「樂」的時空表現中把握到了什麼，哪些「身心」感知被調動起來；客觀地說，就是表現中的「樂」有哪些元素（或，內容）對「我」產生了影響。[5]我們節選《樂記・魏文侯篇》的部分文字，把這正反兩向的內容做一展開說明。文見：

魏文侯問于子夏曰:「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問：古樂之如彼何也？新樂之如此何也？」

子夏對曰:「今夫古樂，進旅退旅，和正以廣。弦匏笙簧，會守拊鼓，始奏以文，複亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下。此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，奸聲以濫，溺而不止；及優侏儒，糅雜子女，不知父子。樂終不可以語，不可以道古。此新樂之發也。……」

……「天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。……」

……文侯曰:「敢問溺音何從出也？」

子夏對曰:「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。……然後，聖人作為鞉、鼓、椌、楬、塤、篪，此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之，此所以祭先王之廟也，所以獻酬酳酢也，所以官序貴賤各得其宜也，所以示後世有尊卑長幼之序也。鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。……君子之聽音，非聽其鏗枪而已也，彼亦有所合之也。」[6]

[5]基於前注說明，我們可以發現這正、反二向的討論有重疊之處，但並不相同。這一點要時刻注意，而對其展開討論，卻還需要先分別說明清楚兩者分別是什麼。

[6]此一段因討論需要被暫被拆分，我們在另一篇文章中也曾以順序完整的討論過，參見：Shun-ran Wang, *On Confucian Appreciation of Drama：Reading of the Record of Music,* Singapore: Music and Philosophy in Early China,

此一段，魏文侯從主體感受出發，就是受眾「我」所接受「樂」的影響出發，向子夏請教了如何「賞樂」。自「敢問溺音何從出也」句為界，文段之論述一分為二：前者是子夏順著主體感受去解釋「樂」與「身心」之交互，屬於正向的說；而後，子夏又站在「樂」之客觀結構進一步說明這種交互，是反向的說。可以看到，子夏回應魏文侯的方式，符合「樂」與受眾「我」之「身心」感知交互作用的雙向結構。具體來說，魏文侯感覺「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥，聽鄭衛之音，則不知倦」，表現出他用感受來判定「樂」之高下，《正義》解釋到：「文侯言身著端冕，明其心恭敬而聽古樂，唯恐臥，聽鄭、衛之音，則心所愛樂，不知休倦也」[7]，就是說：魏文侯端正服飾[8]、坐姿，拉開架勢準備嚴肅認真地聆聽先王之樂[9]時，他常常感到困倦而不能集中精神；一旦讓他其聽鄭衛之「流行」樂曲，他就會精神抖擻、不知疲憊。魏文侯對自己有這樣的感覺十分不解，他就問子夏：「古樂之如彼何也？新樂之如此何也？」既然「古樂」、「新樂」都是「樂」，怎麼就讓「我」的感受產生這麼大的差別呢？魏文侯這個問題提得很直接、很真誠，甚至顯得有些「不合身份」；同時，他用「令人困倦」或「令人興奮」的感受來說「樂」，已經在不經意間將「樂」與受眾主體之「身心」感受關聯了起來。子夏的回答默認了這種關聯，又做出了進一步的區分，子夏說：

> 今夫古樂，進旅退旅，和正以廣。弦匏笙簧，會守拊鼓，始奏以文，複亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下。此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，奸聲以濫，溺而不止；及優侏儒，糅雜子女，不知父子。樂終不可以語，不可以道古。此新樂之發也。今君之

(Conference, Nov 27th 2015).

[7]《禮記正義》，頁 1305。

[8]鄭注：「端，玄衣也。」又依孔疏：「端，玄衣也」者，謂玄冕也。凡冕服皆其制正幅，袂二尺二寸，袪尺二寸，故稱「端」也。《禮記正義》，頁 1305。

[9]鄭注：古樂，先王之正樂也。《禮記正義》，頁 1305。

所問者樂也，所好者音也！夫樂者，與音相近而不同。

子夏對於「樂」與「身心」感受關聯之默認，體現在他描述古、新樂對受眾產生影響的文辭之中：正是「樂」之**曲**（如，樂器之「弦匏笙簧」）、**舞**（如，舞列之「進旅退旅」或「進俯退俯」，人物之「及優、侏儒，獶雜子女」）、**詩**（如，辭章之「於是道古」或「不可以道古」），甚至**整體效果**（如，「和正以廣」或「奸聲以濫」）等等構成「樂」之內容、元素直接作用於魏文侯之耳目感官之上，方才有了「溺而不止」等等文辭所描述的或「身心」影響。我們可以这样说：**樂**（包含不同元素，如：詩、樂（曲）、舞等）作為落入時空的外物，**獨立而又整體**[10]地產生**對受眾之影響和引動**（擁有不同「身心」感受，如：情緒、評價、聯想、想像等）。有了這個結論，我們就可以進一步追問：一、「樂」之元素有哪些；二、被『樂』引動的『身心』感受有哪些。不負眾望，子夏緊接著就對這兩個問題做出了說明。

「樂」之元素有哪些呢？子夏說：「天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。」這裡提到的「聲」、「音」、「樂」、「音律」、「樂器」等概念，我們在第一、二章都有過詳細的討論。回顧前論，我們可以肯定地說：（一）、「聲」依靠「樂器」來表現，在物理層面就是振動，有「同聲相應、同氣相求」之現象，使物與物、物與人發生感應；（二）、「音」就是依靠「音律」將不同「聲」有章法的合在一起；（三）、而「樂」，是通過「作樂」與「奏樂」將情景展現、意義表達、情感抒發，這使它具有穩定性與戲劇表現能力；（四）、以上三者在結構上同包含於「樂」，而「樂」又在德性表達上有了進一步的要求和標準，超越了一般意義的「聲」、「音」。進一步細分來看，「樂」之元素在**樂理結構中**[11]可分三層，即：「聲」的層面，有一般所說的「音高（Pitch）」、「強弱（Strength）」、

[10]「樂之元素」，即可以單獨的引起受眾感受，又可以作為一個整體的作用於受眾。

[11]我們的區分方式是依照傳統文獻而來，符合之前的討論（見下注 15）；心理學對聲音的研究與此也有關聯，

「音色（Timbre）」等；「音」的層面，有「音律」、「節奏」、「旋律」、「反復（Repetition）」等；「樂」的層面[12]，有「詩辭（即，語言、文字）」、「舞蹈（即，動作）」等。同時，在**樂理結構之外**，「樂」還有其固有的歷史情境與意義，比如，我們在第二章「音律」問題討論時已經說到的「方位」、「時令」等，甚至「賞樂」之受眾群體所表現出來的整體狀態等。總結來看，**「樂」之元素分屬樂理層面之「聲」、「音」、「樂」及「樂」之德性層面的意義等四類，而各類包含不同的內容。**這四層分類在子夏看來也是「先後有別」的，他解釋說：

> 聖人作為鞉、鼓、椌、楬、壎、篪，此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之，此所以祭先王之廟也，所以獻酬酳酢也，所以官序貴賤各得其宜也，所以示後世有尊卑長幼之序也。

我們先依照四類之順序，給出一個粗略地解釋：**首先**，「樂器」一定是要先能發出聲音的，即「聲」；**繼而**，其中有六種稱作「德音之音」的樂器[13]，作為整個「樂」的基礎（即「質」），在「樂」的表現過程中有著重要意義，加上一些高級的、複雜些的「樂器」作為修飾（即「文」）來應和「德音之音」，即「音」；**然後**，「舞蹈」、「裝飾」（合於時節地）在祭祀典禮上演奏，即「樂」；**同時**，這種演奏傳遞了一些超出演奏內容的資訊，樹立了一種德性規範，即「樂」外之意。將「樂」之元素分為四類只是方便說法，這不同的分類之間還有密切的關係，同類元素也不能決然分開，我們就借著對幾個細節問題的疏通，看看這不同的「樂」

心理學一般認為：「人對聲音的知覺，包括四個要素：音高、強弱、音色和時值。這些要素是根據人對聲音的頻率、振幅、波形和時程等物理特徵的感受而形成的。不同的知覺各與相關的物理特徵相對應。但決定某種知覺的物理特徵並不是單一的，它同時受其他因素的影響。如強弱的感覺雖主要來自振幅，但同時也受到頻率、時程、波形的影響。聽覺器官接受音波所得到的聽覺印象是一個整體，不是音波的各個物理特徵，由此形成的人的音樂經驗和行為。人對聲音的四個要素之感知能力並不平衡，這些能力的發展也互不相依，有些人某種能力發展有所偏長。」 參見：《中國大百科全書・心理學》，北京・上海：中國大百科全書出版社，1991 年，頁 514。

[12]此一層面乃中國音樂哲學的特殊性所在，因為西方所說的「music」多單指旋律音樂，而非戲劇舞蹈等，因而，我們的討論並不能直接將西方理論套用過來，這一點值得注意。

[13]此段曾在前文第二章「樂器」一節討論中解釋過，此處不再重複相同部分，只對本章相關問題加以說明。

之元素間的關係。**第一**，有關「鞉、鼓、椌、楬、塤、簫」六種樂器的特殊性就建立在不同的層面之上：首先，這六種樂器的「聲音」有特點，依鄭玄注「六者（即：鞉、鼓、椌、楬、塤、簫）為本，以其聲質也」，這六種結構簡單的樂器，其發聲之音色是相對粗糙、質樸的，這一點符合今人考古的發現，也與第二章的討論相符合。孔穎達疏曰「言此鞉、鼓、椌、楬、塤、簫，其聲質素，是道德之音，以尚質故也。」[14]；其次，這六種樂器的「作用」很重要，《周禮・春官宗伯》見：「以六德為之本，以六律為之音。」（〈大師〉）鄭注曰：「所教詩必有知、仁、聖、義、忠、和之道，乃後可教以樂歌。」[15]則「六德之音」亦是賦予「樂器」與六種「德目」之對應關係；其三，這六種樂器最為「普遍」接受，《周禮・春官宗伯》又記：「小師：掌教鼓鞉、柷、敔、塤、簫、管、弦、歌。」（〈小師〉）及「瞽矇：掌播鞉、柷、敔、塤、簫、管、弦、歌。」（〈瞽矇〉），[16]凡受過經歷小師、瞽矇等樂官教育之人，對這幾種基本樂器都是相當熟悉的；綜上，這六種樂器正因為其聲質樸，意義豐富又被受眾熟知，而稱之為「道德之音」，亦即「德音之音（演奏出德音的樂器）」**第二**，「德音之音」的表現與其它聲部[17]之「和」，就是「樂」之不同元素間的交互：「德音之音」的重要「作用」，就是借著與其它聲部的「應和」中體現出來，孔疏曰：「既用質素為本，然後用此鍾、磬、竽、瑟華美之音以贊和之，使文質相雜」[18]，此時，六種「德音之音」為質、為本，而其他聲部為文、為和，「德音之音」表達「樂」的中心、主旨，而其他樂器使之美觀、生動。**第三**，舞、樂、詩誦之「和」，是「樂」之元素部分與整體的關係：「樂器」之和固然可以使樂曲得在時空中以達成，而受眾觀賞到的卻不止是

[14]《禮記正義》，頁 1312。
[15]《周禮注疏》，頁 715。
[16]根據注疏解釋，幾種名稱有出入的樂器，其形狀也有相似，可謂同器異名。
[17]此處所謂其他聲部，除了其他樂器之配合外，也包括人聲之聲部、舞蹈動作之配合等。
[18]《禮記正義》，頁 1312。

樂曲的演奏。因為对受眾而言，「赏樂」除去視聽感官的發用外，還需要心靈思考等方面的協同，這就需要眼、耳等感官器官與心之靈覺的進一步之「應和」，值得注意的是，此時眼、耳等感官感受和「心」之靈覺的交互影響直接決定了受眾對於「樂」的領悟。[19]**第四**，「賞樂」之目的與功效就是體現在「樂」之元素即「分」又「和」的特性中：依孔疏「此所以祭先王之廟也者，……云六器為道德之音，四器之和，文武之舞，並可在於宗廟之中奏之，若樂九變而鬼神格也。所以獻、酬、酳、酢也者，又用於宗廟中接納賓客也……所以官序貴賤；各得其宜也者，又用樂體別尊卑於朝廷，使各得其宜也……所以示後世有尊卑長幼之序也者，聞樂知德，及施於子孫，是示後世。又宗族長幼同聽之，莫不和順；閨門之內，父子兄弟同聽之，莫不和親，是長幼之序也」[20]可見，不同的「樂外之意」也都是在「賞樂」的過程中需要被注意和領會的，換言之，「賞樂」需要感受到「樂」之莊嚴性、體會到「樂」中每個行動的恰當性、釐清「樂」中的位分（等級）關係並融洽於「樂」的氛圍之中，這也可以算作是受眾與「樂」之整體氛圍相「應和」。[21]綜上所論，我們從「樂」之元素的分類、內容與不同元素間之關係等方面入手，大致對「『樂』之元素有哪些」的疑問有所回應；繼而，我們就可以展開對「被『樂』引動的『身心』感受有哪些」的問題進行分析了。

被「樂」引動的「身心」感受有哪些呢？說到「賞樂」之「身心」感受，先是就經驗而言，耳目感官的直接發用，「賞樂」自然要依靠試聽感受，耳目感官的發用便是必不可少的了；然後，當這些試聽感受被我們把握之後，就有一些看

[19]然而，此一層意義在鄭、孔之注疏中並未得到展開，留待我們下文進一步解釋。同時，這一層意義下的「和」概念亦可與前者討論樂器之「和」合一，再加上心物之「和」形成「樂」之「和」問題的一個立體的結構。

[20]《禮記正義》，頁 1312。

[21]我們會在後文進一步解釋。

不見、摸不著卻能被把握到的內心感受出現。[22]這些內心感受並非只局限於內心，它們有時還會進一步向外引發某些身體上的反應，比如，達至「手舞足蹈」的狀態，肢體的運動就是內心感受引發而來的，我們或許可以借用心理學概念，將之統稱為「心理反應」（Psychological Mechanisms）[23]，人心能在「賞樂」中發出不同的「心理反應」也依賴于「樂」之元素影響的差異。我們討論這個問題，需要借助文獻中相關詞義來說明，〈魏文侯篇〉見子夏曰：

> 鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。

子夏所謂之「志」，古義可解作意向、意念[24]，孔穎達疏「是故審則宜類，以制六志」（《左傳・昭公二十五年》）一段時，說到：「此六志，《禮記》謂之六情，在己為情、情動為志，情志合一」[25]，又可推知「志」可與「情」互為表裡。既然這「志」、「情」均是與內心感受相關的概念，我們或可以說：雖然，先人對於「心理反應」不做「神經反射」、「情感引動」、「圖形想像」等概念[26]之區分，但是他們至少已經發現了在「賞樂」的過程中，不同類型的「音」（詩辭、樂曲等）能影響心志、意念，而使「心」發出不同的「心理反應」。既如此，我們就先從「志」這個概念入手。依照孔穎達疏曰「鄭音好濫淫志者，濫，竊也，謂男女相偷竊。言鄭國樂

---

[22]值得說明的是，「身心」感受**並非**只包括「感官感知」與「內心感受」兩類，還有一些「樂」之元素可能未能引起內心感受或未被注意到引起了某種感受，（前者如「無意識」，後者如「潛意識」），因此類情況的不確定性，我們無法在文中做出分析，但概念使用的指向性和準確性，是需要被注意的。

[23]可以稱之為"Musical stimuli and responses"，See: Robert W. Lundin, An Objective Psychology of Music(1967), New York: The Ronald Press Company. 然而，這種表述將刺激與反應分成兩層並不準確，這個過程應該是連貫且多種因素交互的過程，故不取此種說法，而使用「Psychological Mechanism」，See: Patrik N.Juslin & Daniel Västfjäll, *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*, Behavioral and Brain Sciences(2008) 31:5.

[24]依《說文・心部》曰「志，意也」，所謂「詩言志，歌永言」（《尚書・舜典》），「志」常出現於討論「樂」之文獻中。

[25]《春秋左傳正義》，頁 1675。

[26]下文將做詳細論述，相關概念對應翻譯為：Brian stem reflex, emotional contagion, visual imagery, etc. See: Patrik N.Juslin & Daniel Västfjäll, *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*, Behavioral and Brain Sciences(2008) 31:5.

音好濫相偷竊，是淫邪之志也。宋音燕女溺志者，燕，安也。溺，沒也。言宋音所安，唯女子，所以使人意志沒矣，即前溺而不止是也。衛音趨數煩志者，言衛音既促且速，所以使人意志煩勞也。齊音敖辟喬志者，言齊音既敖很辟越，所以使人意志驕逸也。」[27]簡單來說，子夏總結「新樂（音[28]）」可能帶來的不良「心理反應」有四種，這些「心理反應」分別體現為：**一**、以「鄭音」為代表的一類，總是表演一些以偷香竊玉（比如，《詩經・鄭風》中男女寄情的章節較多）為主體的情節，這種情節引發人產生相應的男女之思；**二**、以「宋音」為代表的一類，喜歡依賴於女子之表現吸引受眾，與「鄭音」對男女之思的引動不同，「宋音」似乎更加直接和赤裸[29]；**三**、「衛音」之不良影響似乎更加隱蔽，就好像是一群對表演技巧、演奏技藝追求頗高的人，日夜沉迷於技藝（比如，操琴的高超指法、高級樂器的創制和使用、詩文對仗工整姘麗等）的提升而忘記「樂」更高意義所在[30]；**四**、「齊音」之過，不是一般人可以體會的，我們就看看《詩經・齊風》所錄辭章，便可見其文風豪邁，篇篇氣勢高昂，[31]但是，在這樣音樂的長期薰染之下，受眾便容易變得驕縱而無節制。我們對以上四種「心理反應」略作分析，可以發現它們分屬不同類別，由簡而繁可知：**「宋音」**偏向對「食色之性」的引動，是外在刺激引起五官感受的基本生理（物理）反應，是「心理反應」進而表現於身體之上；**「衛音」**雖說也是受眾對某種外在刺激的追求，然而這種外在刺激是需要經過訓練習得而来的（比如，高超的技藝等），這裡所涉及的「心理感受」似乎比之「食色」而言更「高級」一些；對**「鄭音」**而言，我們可以說這是需要依靠相當地欣賞能力才能「受其所

[27]《禮記正義》，頁 1315。
[28]即詩辭或曲調，參見第一章對音概念的討論。
[29]《詩經・國風》並無宋風，有學者認為宋風併入商頌，可為一說；但是，我們還是認為夫子刪減詩三百時亦覺其無可保留。
[30]何為樂之更高意義，我們將在下文討論中進一步展開。
[31]產生這種現象或是因為齊地國力強大，又有魯國之天子禮得以參詳，故而氣勢非凡。

害」，男女之情事固然能引動某些基本的生理反應，然而，更多吸引之處在於很多感性、理性方面的表現，這就需要「聯想」、「想像」等心靈能力（faculty of Mind）的運用了；至於**「齊音」**的影響，已經算是某種「教化」了，只是通過「賞樂」而形成「驕縱」的心理狀態並非善事，但也間接說明「齊音」對「身心」的影響更為複雜。[32]

以上是子夏自「新樂之弊」一面說「賞樂」所涉及之「心理反應」。同樣，子夏也有正面論述「賞樂」之詞句。我們就以「鐘聲」為例，子夏曰：「鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲則思武臣。……」[33]孔穎達疏曰「鐘聲鏗者，言金鐘之聲，鏗鏗然矣。」[34]鐘聲演奏的音色是「鏗」，這一點可以用簡單的發聲原理來解釋[35]，也可以通過日常經驗把握到；繼而，「鏗」這種音色概念又和「號」關聯了起來，鄭玄曰「號，號令，所以警眾也」[36]，「號」是一種特殊的行為，「音色」能與「行為」相關聯就需要依靠「聯想」的能力，孔疏解之曰「鏗以立號者，言鏗是堅剛，故可以興立號令也」[37]是說，這裡所動用的那點「聯想」是以「堅剛」之意為橋樑，將「音色」的「堅剛」與「行為」的「堅剛」巧妙地結合了起來；然後，借「號」之「果敢」表現，將「威嚴」賦予了「鐘聲」，這種賦予也是一種「心理反應」，在孔穎達看來，其過程是「號以立橫者，謂橫氣充滿也，若號令威嚴，則軍士勇敢而壯氣充滿。崔氏云：若嚴正立號，則

[32]這四種不同的「心理反應」即在層位上有差別，比如，有些只是簡單的生理反應，而有些卻涉及理性參與；又有包含的關係，比如，形成某種「教化」必然也需要理性理解的參與。
[33]此一段在第二章討論「樂器」問題中已經分析過，當時，我們關注的問題是不同樂器的音色與此類音色所代表的意義；現在，我們要看看某類「音色」是如何與某種特定意義產生聯繫，又是依靠何種心靈能力（faculty of Mind）實現這種聯繫的。
[34]《禮記正義》，頁 1315。
[35]詳見第二章討論。
[36]《禮記正義》，頁 1315。
[37]《禮記正義》，頁 1315。

其號必充滿於萬物矣。」[38]將「鐘聲」又與「號令」聯繫在了一起；同時，「心理反應」並未停止，順著「威嚴」之狀擴充出去便落入了「武」這個概念當中，我們會有這樣的疑惑，為什麼「威嚴」擴充出去就必須是「武」呢？孔氏也給出了個中緣由，他說：「君子聽鐘聲，則思武臣者，君子，謂識樂之情者，所以聞聲達事，鍾既含號令立武，故聽之而思武臣也。」[39]也可以說，因為君子具備德性修養的工夫，所以其憂國憂民之心常顯，故而產生此種「聯繫」，若是強迫孺子聽「鐘聲」而思武臣，在先人看來也是不現實的。

總結而言：「樂」作用於「身心」而引發其產生感受、產生「心理反應」，這是屬於我們與生俱有之能力；如果進而在「身心」感動的基礎上，要求產生「恰當」的「心理反應」，這就需要培養習得了。[40]這個結論引起我們的進一步探究，也是本節要討論的**第二個問題**：在「賞樂」過程中，「樂」之元素與主體「身心」感受如何交互影響。換言之，如何替子夏向魏文侯解釋出「樂」的某種元素之表現帶來何種相應的「身心」感受，乃至「心理反應」：如果可以將「樂」之元素所產生的影響與「身心」感受的不同面向一一對應起來，就能夠準確的看到「身心」與「樂」之間的交互關係了。開始討論前，我們不妨先對本節**第一個問題**[41]做一個小結，使之更加清楚明白。

首先，**「樂」之元素**所包含的內容我們前文已經總結過。在「聲（sound）」的層面，一般討論「音高」、「強弱」、「音色」等；在「音（music）」的層面，一般討論「音律」、「節奏」、「旋律」、「反復」等；在「樂（drama）」的層面，一般討論「詩

[38]《禮記正義》，頁 1315。
[39]《禮記正義》，頁 1315。
[40]這個結論引發我們新的討論：既然產生「恰當」的心靈活動需要依靠培养習得，那麼「恰當」本身是否也來自於后天经验呢？這個答案是否定的。簡單回應可以說，我們要對「恰當」二字有一個恰當的理解：如果「恰當」是指某種特定的「樂」與「心靈活動」之對應關係，自然需要後天習得；而如果「恰當」指一種普遍的原則，就並非能夠依賴經驗習得而建立。
[41]究竟有哪些「樂」之元素和哪些「身心」感受，並初步瞭解它們之間的關係。

辭」、「舞蹈」等；還有「樂」外之意、弦外之音，要關注整個情節、主旨、設計意圖、受眾氣氛等。這期間值得注意的是，「樂」之元素可以相互影響、相互聯繫，並不能決然分開。其次，**「身心」感受**大致看來，也可以從簡單到複雜分為幾個層面：有「生理」上與生俱來的感覺器官，如聽聞「鐘聲」；進而，有接住「感知」而產生的「反射」，如「鐘聲」響起而生出的警覺；再高級些，有根據感覺印象所賦予或歸屬的意義，如就警覺之感受而聯想到「號令」；還可表現出，有依靠象徵意義（即，其他方式培養出的認知關係）產生之連結，如通過「號令」聯繫到「武（戰爭）」、「武臣（將帥）」；諸此等等、層層深入。這之中，除去「生理」層面感覺器官直接把握信號刺激外，其他現象可統稱為「心理反應」，比如，「聯想」、「想像」和「身心」相互引動等等，可惜文獻、注疏所見，並不成系統，有待下文進一步探究。

在進一步討論之前，我們先來看看《樂記》談及樂之元素與身心感受**兩者關係**之章節，其曰：

> 樂者，德之華也。金石絲竹，樂之器也。詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心，然後樂器[42]從之。是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽。

從簡至繁而言：「金石絲竹，樂之器也」是說「樂」就是靠人操作這些「樂器」等道具來演奏，才能讓受眾之「身心」感受到。孔氏疏解之曰「非器無以成樂，故金石絲竹為樂之器也。」[43]一切「身心」與「樂」的關係都要通過「樂器」等發聲表現，這是「奏樂」的**物理基礎和必要方式**；再講「詩、樂（曲）、舞」，又疏曰「『詩，言其志也』者，欲見樂之為體，有此三事。詩，謂言詞也。志在內，

[42]據《正義》原文為器字，而孔疏為氣字，從原文。
[43]《禮記正義》，頁 1315。

以言詞言說其志也。『歌，詠其聲也』者，歌謂音曲，所以歌詠其言詞之聲也。『舞，動其容也』者，哀樂在內，必形見於外，故以其舞振動其容也。」[44]這即是說：借著「樂」之元素所含之不同面向，「身心」與「樂」也產生**不同形式的交互作用**，比如，「志」托借於「詩」而言、「聲（人情也）」承載於「歌（樂曲）」之上、「容（姿態）」表現於「舞」之中，不同的「樂」之元素引發相應的「身心」感受，而不同的「身心」感受也可以通過相應的「樂」之元素表現出來；這種交互又以「德」為核心原則[45]，所謂「樂者，德之華也者，德在於內，樂在於外，樂所以發揚其德，故樂為德之光華也。」[46]在孔氏看來，「德」既屬「內（心）」之固有，又是「樂」之原則中，則「心」與「樂」之互通還是有一個「德」作為其保證[47]。同時，既然「德」寓於「詩、樂（曲）、舞」三者之中而本於「人心」，則所謂「是故情深而文明，氣盛而化神」當是一種由「樂」感動人心進而逐步滲入人心的工夫修養：人心受「樂」所展現出的情（實）引動，使其內在潛藏的德性表現出來，並在不斷表現和磨礪的過程中，變化人的氣質。[48]這種修養工夫旨在表現和開發人心本有之德，故謂之「不可為偽」。

通過對傳統文獻的梳理，我們已經初步勾勒出「身心」與「樂」對應關係，尤其是其中涉及對於「樂」之元素種類的討論已經比較清楚，這為之後的討論提供了很大的便利；在本節第二個問題的討論中，我們不妨借助一些心理學，甚至神經科學的解釋，將這裡尚不清楚的部分，特別是「身心」感受中所涉及的「心

[44]《禮記正義》，頁 1296。
[45]關於德之意義的討論，會在下一節中展開，此處不做詳述。
[46]《禮記正義》，頁 1296。
[47]此觀點契合于我們曆章所秉持的「樂」與「心」的關係，但我們也要注意到，相比於西方美學的很多觀點看，這是具有爭議性的問題。
[48]據楊天宇《禮記譯注》之解，為「樂的情感深切而形象明白，氣氛濃郁而變化神妙」，取並列之義，不妥。參見：楊天宇，《禮記譯注》，頁 487。

理反應」討論進一步完善[49]。

近來心理學研究認為[50]，以「聲（sound）」、「音（music）」為例，人的「心理反應（Psychological Mechanism）」大致可分為六種：1、腦干神經反射（Brainstem reflex），簡單來說，就是某種聲音的音響效果被我們的聽覺捕捉而產生的反應（比如：突然地一聲巨響會令人心生恐懼之類，）前文已經有所論述；2、評價性條件反射（Evaluative conditioning），即特定的情形總是伴有固定的樂曲，這種「心理反應」具有很強的經驗習得之特質（比如：某人每次聽到《生日歌》都很開心，則對此人而言《生日歌》就和快樂的情感相連），值得注意；3、情緒感染（Emotional contagion），這種類型下的「心理反應」接近於同情（Empathy），當我們看到演員的笑臉時也會感到些許快樂，而當我們聽到緩慢的音樂時，也會產生些許壓抑的感受（比如：某人每次悲傷的時候都會步履緩慢、有氣無力，則節奏緩慢、曲調淒厲的旋律就會給他一種悲傷的暗示）；4、視覺想像（Visual imagery），當我們聽到某段樂曲時，某種景象自然地在「眼前」浮現（比如：迪士尼公園在不同的場景設計中，將其動畫片背景音樂播放出來，增強遊客遊園時的代入感。）[51]，在先人看來，這種情形的產生是基於對「樂」的深入瞭解後，對「遺音」的記憶和感受；5、情境帶入（Episodic memory），所謂情境是指受眾主體之記憶，這種記憶具有特殊性；還有 6、情境期待（Episodic expectancy），此類「心理反應」承接記憶而來，既依賴於經

[49]一來，可以驗證已經得到的一些結論；二來，也可以繼續推進對於這個問題的理解。

[50]前注 24 解釋過“Psychological Mechanism”一詞使用之由來，以樂曲、音樂為例，我們也要在此說明幾種“Musical stimuli”的區別，如果將音樂當做一種可被學習的語言，則構成音樂的元素就是此語言的結構，參看: Robert W. Lundin, An Objective Psychology of Music (1967), New York: The Ronald Press Company. 不同的「Musical stimuli」都會對我們產生一系列的影響，我們的左右耳對這些影響的反應是不同的，繼而導致大腦的左右半球對音樂刺激的表現也是不同的，音高、結構、音色等分別刺激著大腦的不同區域而使其興奮，參看: Karl H.Pribram, Brain Mechanism in Music, Manfred Clynes ed., Music, Mind, and Brain：The Neuropsychology of Music (1982), New York: Originally published by Plenum Press. 近來，有學者將不同的心理反應分為六大類，可以大致總結各家說法，此引之為用，參看: Patrik N.Juslin & Daniel V ästfj äll, *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*, Behavioral and Brain Sciences(2008) 31:5.

[51]與第 2 類不同，這一浮現眼前的景象，並非直接基於音樂與情境關聯的經驗培養。

驗積累，又表現出我們的抽象能力[52]，是一個較為複雜的情況[53]。既然我們對以上六種「心理反應」有了初步的瞭解，便不妨借此「他山之石」磨礪一下傳統文獻中的「寶玉」，看看會不會有新的發現。

既然前文已經分析過的「鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲則思武臣。」一句[54]，而且現在我們又列出了「心理反應」的不同種類，何不進一步更準確地找出原來所說的「聯想」、「想像」等「心理反應」究竟是哪一種？我們就以「石聲磬（罄）[55]，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲，則思死封疆之臣。」一句做解釋，也可避免重複。

首先，根據孔穎達疏曰：「此一經明石聲。磬者，石磬也。磬是樂器，故讀聲音罄然矣。」[56]我們很容易便可將這句疏解對應到第一種「心理反應」（Brainstem reflex）上，即，一種樂器具有很高的聲音識別度而被我們的聽覺從周邊環境中把握，對於「石磬」而言，就是「磬輕清響而罄罄然」之「音色」在眾多樂器聲音中進入了我們的耳朵，故崔云：「能清別於眾物，則分明辨別也」[57]，至此便實現了這種基於生理感受的「心理反應」；**進而**，這種「音色」殘留在腦海中，引發了第三種「心理反應」，即「情緒感染（Emotional contagion）」，孔又疏：「其聲能和，故次鍾也。言磬輕清響矣，叩其磬，則其聲之罄罄然也。」[58]這種聲音的「音色」使我們感到舒暢，這個過程很直接，類似那些趨利避害的本能而不需要依靠經驗

[52]比如每當我們再次聆聽「某段熟悉的樂曲」時，都會預先在腦海中「設計」樂曲的演奏，如果實際演奏與我們「設計」不同，我們就會認為這段音樂表演「錯誤」了。此時，熟悉音樂的過程就是經驗積累，而形成記憶與判斷的過程就是抽象能力。

[53]這種「心理反應」並不與客觀事實相聯繫，而直接由音樂的內在結構決定：某些固定的旋律結構如同數學上的幾何形狀一般，能引發我們的「心理反應」。參看: Leonard B. Meyer, Emotion and Meaning in Music (1956), Chapter V, Principles of Pattern Perception, Chicago: The University of Chicago Press. Pp.157-196.

[54]我們說過，這是子夏站在「樂」之結構的角度，回應魏文侯如何「賞樂」的問題；我們也說過，從「鐘聲」到「鏗」到「號」，再到「立武」的過程就是「聯想」、「想像」等「心理反應」的發用。

[55]鄭注：石聲磬，磬當為罄，字之誤也。《禮記正義》，頁 1315。

[56]《禮記正義》，頁 1316。

[57]《禮記正義》，頁 1316。

[58]《禮記正義》，頁 1316。

積累而習得，[59]「石磬」之聲即明辨於眾聲之中而「清越」又可「次鐘而和」與「鐘聲」相配，自然之間便與「清、和」二字聯繫起來；**同時**，「清、和」之感受引動了我們有限生命體驗中的所有與之相關的記憶，這些被喚醒的記憶或者被明確的在腦海中呈現，或者隱隱約約顯現其輪廓，或多或少地與那「石磬」之聲產生了聯繫，孔穎達疏曰：「辨以致死者，既各有部分，不相侵濫，故能使守節者致死矣。若諸侯死社稷，大夫死眾，士死制之屬也。」[60]便有此意，崔云之「若能明別於節義」就是「情境帶入（Episodic memory）」的過程；**然後**，先人不滿足於這種粗淺而簡單的物象聯繫，要把這種關係深刻而牢固地記錄在腦袋裡，所以說，文中所謂「君子」就是那些能夠把那種培養後的、深刻而牢固的關係記錄到腦袋裡的人，這種「關係」就是「君子聽磬聲，則思死封疆之臣」，於此，孔再疏曰：「君子聽磬聲，則思死封疆之臣者，言守分不移，即固封疆之義矣。磬含守分，故聽其聲而思其事也。」，「石磬」之聲既然可明辨眾聲之中而「清」、又可「次鐘」而「和」，我們便可說這聲音既（相對於其他樂器之聲音而言）是「獨特出眾」又不（會影響鐘聲的音響效果而）「喧賓奪主」，這也就是封疆大吏之理想品質——既保留有獨立的德性人格，又維護了君王的體統。這最後一步的聯想過程，實則依賴經驗積累而習得。所以，我們在前文就說到，聆聽某段音樂而使「眼前」浮現某種景象之情形，是基於對「樂」的深入瞭解，這也就是「視覺想像（Visual imagery）」形成的過程。如此等等是我們僅從字面分析便可一一對應的「心理反應」，如果進一步推測，則其它如「評價性條件反射（Evaluative conditioning）」、「情境期待（Episodic expectancy）」等「心理反應」也是表現、發用在這個形成一個固定印象之過程中的：

[59]就像聽到汽車剎車聲而產生痛苦感，這種痛苦感固然可能包含著聽覺的不適和聯想的不適等方面，但僅靠聽覺的不適便足以導致此種感受的產生。這種使聽覺舒適的音色就是不同頻率的振動有規則的結合在一起，其原理我們在第一章討論的附錄中已經說明。

[60]《禮記正義》，頁 1317。

一來，所謂「石磬」之聲似「封疆之臣」而有「守分」之德本就是一個價值判斷；**二來**，知「石磬」之演奏「中（律）」或「不中（律）」需要建立在對「石磬」之律的熟悉，此時腦海中形成之印象便轉化為一種「期待」。依類而言，子夏回應魏文侯之言辭均可依照「心理反應」之不同進行分析疏解，此處不再一一展開。那麼，這種模式是否具有普遍地有效性呢？我們不妨考察一下〈魏文侯篇〉以外的文段。《孔子家語・辨樂解第三十五》記「孔子學琴」曰：

> 孔子學琴（瑟）[61]於師襄子。襄子曰:「吾雖以擊磬為官，然能於琴。今子於琴已習，可以益矣。」孔子曰:「丘未得其數也。」有間，曰:「已習其數，可以益矣。」孔子曰:「丘未得其志也。」有間，曰:「已習其志，可以益矣。」孔子曰:「丘未得其為人也。」有閒，孔子有所繆然思焉，有所睪然高望而遠眺，曰:「丘迨得其為人矣。黮而黑，頎然長，曠如望羊，掩有四方，非文王其孰能為此？」師襄子避席葉拱而對曰:「君子聖人也！其傳曰:《文王操》。」[62]

「孔子學琴」之故事流傳也廣，神秘之解也多，可以體貼者或曰「進技於道」，亦朦朦朧朧。總之，夫子自其所習之琴曲而見「作曲」之人，多少讓人難以想像。我們就用「心理反應」之解釋，步步說明如何理解「孔子學琴」之情境。首先，孔子學琴（瑟）有老師師襄子指導，師襄子尤以擅長琴技自得，孔子之學習成果在師襄子看來也是很滿意的，所以師襄子說：「（孔子）已習其數，可以益矣。」孔子已經盡得彈琴的技藝，老師都勸他可以換別的科目學習了，這就是說明孔子所學的幾首琴曲已經彈得爛熟，更是說明，這幾首琴曲已經被孔子聽得爛熟、記

[61]有學者認為此處之「琴」應為「瑟」，並不影響我們的討論，故只做一說。參見：林明昌《孔子鼓瑟不彈琴考——由琴瑟興替論儒道音樂美學》，第十六屆歐洲漢學會議（2006）會議論文。
[62]陳士珂，《孔子家語疏證》，上海：上海書店，1984 年，頁 204。

得爛熟、對其中變化掌握得爛熟，即使不去彈奏，孔子也能在腦海中回想起琴曲的旋律，此時，孔子對這些（個）琴曲已經形成「音樂期待」；然而，孔子選擇繼續練習彈奏這些琴曲，他說：「丘未得其志也。」什麼是「志」，我們前文已經談及，用通俗的話說就是「我（孔子）還沒有體會到這琴曲的意向、情愫」，這個「志」本屬內心之感受，體現在客觀地演奏中可以勉強被化約為「強弱」、「疾緩」的演奏手法的使用和旋律的控制，所以，對於同樣有此境界的師襄子而言，還是可以通過聆聽孔子的演奏判斷出孔子「已習其志」，這一判斷必然基於「情緒感染」之發用，所以，這一判斷較之前者更為複雜；繼而，孔子繼續修習琴曲以見「作曲」之人，這便不是外人可以判斷的境界，琴曲之技藝已熟悉，琴曲之志已把握，孔子便可代入自己的感受與記憶，去把握琴曲對「身心」感受之引動，這就是「情境帶入」。最後，如果孔子進一步將琴曲中情境融匯，勢必形成一個故事，再推斷故事中的人物，是否就能「見人」呢？果然，文見：

孔子有所縹然思焉，有所睪然高望而遠眺，曰：「丘迨得其為人矣。黮而黑，頎然長，曠如望羊，掩有四方，非文王其孰能為此？」

孔子之穆然深思而見志高意遠之像是琴曲感動「身心」而來。產生的舉止狀態，自然是身心代入琴曲之意境，此意境亦是「作曲」之人創作琴曲之意境；能有此意境者，在孔子看來，就是那躬耕隴畝之中，皮膚黝黑、身材修長、目光長遠、心系四方之人，此人不是文王又能是誰？[63]這個過程，不是「視覺想像（Visual imagery）」又能是什麼呢？我們可以說，「孔子學琴」之例較之子夏答魏文侯之論述更全面的展現了「樂」對受眾之「身心」感動、使不同「心理反應」的全幅展開。

綜上之討論，我們已經在文本解讀的過程中詳細說明了「樂」與「身心」感

[63]此琴曲亦應有些詩辭吟誦，多少也能補充些情節、信息等。

受之關係，更就「心理反應」之細節做出心理學的詮釋[64]，可以說對本節要解決之第二個問題：在「賞樂」過程中，「樂」之元素與主體「身心」之感知如何交互影響，做出了分析和梳理。順著「身心」感受一條線索下來，我們勢必對「賞樂可從中獲得了什麼」之問題產生興趣，這也就是下一節要討論的內容；再繼續討論之前，我們先要對「如何解釋這些影響的客觀性與普遍性」做一簡要地說明，也是本節需要回應的**第三個問題**。

在日常經驗中，「樂」與「身心」感受之間的關係可以隨時被我們把握到的，先人們正是因為發現了這個現象，才開始注意利用「樂」來教化百姓、移風易俗；在傳統的構想中，這種影響無外乎「同聲相應、同氣相求」[65]：**「樂」既然基於氣之振動所成之「聲」，則其令「身心」與之產生共振亦屬平常之事。**然而，這套理論背後是否預設了什麼前提？我們回到〈魏文侯篇〉的段落[66]，見子夏對（魏文侯問「樂」）曰：

> 夫古者，天地順而四時當，民有德而五穀昌，疾疢不作而無妖祥，此之謂大當。然後聖人作為父子君臣，以為紀綱。紀綱既正，天下大定。天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。

孔穎達認為：「此一節明子夏與文侯明古樂之正，引《詩》以結之。」也就是說，這是子夏給魏文侯解釋「古樂」之正的一段話。然而，他為什麼先說起天地、四季、百姓安樂等等問題呢？我們看到，其實子夏是想將「古樂」之正，與自然、人倫之「大當」連在一起說。遠古之時，天地合順而四季運行正常，百姓有德行

[64]雖然只是以「樂（曲）」為例，然而其結論對「詩」、「舞」的情況依然有效，並且，我們在下文的討論中也會對此問題有進一步的解讀。

[65]詳見第一章「聲」及共振問題的討論。

[66]此為理解方便之故，《樂記》亦有其它段落與此配合，如：「天尊地卑，君臣定矣。卑高已陳，貴賤位矣。動靜有常，小大殊矣。方以類聚，物以群分，則性命不同矣。在天成象，在地成形；如此，則禮者天地之別也。地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，奮之以風雨，動之以四時，暖之以日月，而百化興焉。如此則樂者天地之和也。」下文討論亦有涉及。

而五穀豐登，不生疾病、沒有災異，大家就將這個時代稱為「大當」；對應[67]這個狀況，聖人出來制定出君臣綱紀讓大家遵守，綱紀確定了，天下才有安定；再比照這天下大定之狀態，有關「樂」之音律、樂器等等之「規範」便自然產生；故而可以說，「樂」之「正」與自然、人倫之「大當」是順承而來的。就子夏論述之方式而言，我們有理由相信：在先人的眼光中，天地萬物都是秉持一理、順承相生，尤其對於「樂」而言，更是比照天地之秩序而來；而這種看法，足以令先人有理由相信，「樂」與天地萬物同質便是「同聲相應同氣相求」之觀念產生的基礎所在。

值得補充說明的是，對現代人而言，這種關係的客觀普遍原則是可以建立在現代實證科學研究的基礎上的。回到心理學實驗的研究成果上看，樂曲給人們所帶來的六種不同「心理反應」，分別表現於大腦皮層的不同區域，形成于兒童成長過程的不同階段，對應處理不同的音樂信息（或「樂」之元素），等等。[68]總之，我們愈發可以相信「樂」與「身心」感受之間的關係是普遍存在於每個個體的身上，亦是說，子夏向魏文侯解釋的一大套「賞樂」之方法也是可以適用於每個「賞樂」之個體的身上。

本節討論到這裡，我們已經將計畫討論的三個問題解釋清楚，即：一、「賞樂」中所涉及的構成「樂」之元素，及受眾主體「身心」之感知；二、在「賞樂」過程中，「樂」之元素與主體「身心」之感知如何交互影響；三、如何解釋這些影響的客觀性與普遍性，等等。在解釋這些問題的過程中，我們同時說明了「賞樂」的過程與方法（這裡包括子夏向魏文侯解釋之「賞樂」**理論**，也有孔子學琴所展現的「賞樂」

[67]子夏之「然後」就有一種順承、接應的意義。

[68] See: Patrik N.Juslin & Daniel Västfjäll, *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*, Behavioral and Brain Sciences(2008) 31:5, pp570-571, Table 4.

實踐)。配合對「樂」與「身心」感受之關係的普遍性、客觀性之展開，本節討論使我們發現「樂」已初具修身工夫的規模；而前文所提到的「賞樂可從中獲得什麼」之問題，進而有實踐「樂」的工夫究竟「有何作用」之問題，便打開了下一節的討論——「樂」向我們言說了什麼。

二、「樂言」:「和」之意義的全幅呈現

在第三章「作樂」、「奏樂」及上一節「賞樂」的討論中，我們已經把「樂」切斷為三個部分並一一清理了各部分內部的問題；實際上，對於受眾而言，「樂」應該是在特定的時間、空間條件下展現在面前的一個整體，分不出這許多部分。所以，本節的討論，就是要在「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的分解基礎上做一個整體的研究，也說說這不同的分解部分之間的聯繫。既然是討論在受眾眼中的那個整全的「樂」，我們的視角就應該是站在受眾這邊，進而完成對早前設定之問題的討論，即，一、「樂」在「言說」些什麼；二、「樂」之「言說」對受眾有何指引，等等。

第一個問題的由來，我們在上一節討論中就提到過：順著「身心」感受一條線索下來，勢必對「賞樂可從中獲得了什麼」之問題產生興趣。「賞樂可從中獲得了什麼」的問題，通俗地說，就是問「樂」告訴我們什麼了？然而，考察文獻記載不難發現，「樂之所言」似乎並無一定之規，比如，《春秋左傳・襄公》的兩段有關「樂之所言」的文字就顯得大相徑庭：

晉人聞有楚師，師曠曰，不害，吾驟歌北風，又歌南風，南風不競，多死聲，楚必無功。〈襄公十八年〉

吳公子札來聘，……請觀於周樂，使工為之歌周南召南，曰，美哉，始

基之矣，猶未也，然勤而不怨矣，為之歌邶，鄘，衛，曰，美哉，淵乎，憂而不困者也。吾聞衛康叔武公之德如是，是其衛風乎，為之歌王，曰，美哉思而不懼，其周之東乎，為之歌鄭，曰，美哉，其細已甚，民弗堪也，是其先亡乎，為之歌齊。曰，美哉，泱泱乎，大風也哉，表東海者，其大公乎，國未可量也，為之歌豳，曰，美哉，蕩乎，樂而不淫，其周公之東乎，為之歌秦，曰，此之謂夏聲，夫能夏，則大，大之至乎其周之舊也，為之歌魏，曰，美哉，渢渢乎，大而婉，險而易，行以德輔，此則明主也，為之歌唐。曰，思深哉，其有陶唐氏之遺民乎，不然，何憂之遠也，非令德之後，誰能若是，為之歌陳。曰，國無主，其能久乎，自鄶以下，無譏焉。為之歌小雅曰，美哉，思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎，猶有先王之遺民焉，為之歌大雅，曰，廣哉，熙熙乎，曲而有直體，其文王之德乎，為之歌頌，曰，至矣哉，直而不倨，曲而不屈，邇而不偪，遠而不攜，遷而不淫，復而不厭，哀而不愁，樂而不荒，用而不匱，廣而不宣，施而不費，取而不貪，處而不底，行而不流，五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也，見舞象箾南籥者，曰，美哉，猶有憾，見舞大武者，曰，美哉，周之盛也，其若此乎，見舞韶濩者，曰，聖人之弘也，而猶有慚德，聖人之難也，見舞大夏者，曰，美哉，勤而不德，非禹其誰能脩之，見舞韶箾者，曰，德至矣哉，大矣，如天之無不幬也，如地之無不載也，雖甚盛德，其蔑以加於此矣，觀止矣，若有他樂，吾不敢請已。[69]〈襄公二十九年〉

第一段文字，師曠通過演繹、欣賞和考究一段樂曲，「先吹北方的音調，再吹南方的音調，發現南方的音調不強，多死聲」，斷言楚國對晉國的戰爭必定不能成

[69]此文段並見於《史記・吳太伯世家》。

功；第二段文字是說吳國公子札來魯國訪問，請求欣賞周朝各種音樂[70]，取「樂」之精彩處做一點評，並讚歎曰「美哉」、「思深哉」、「廣哉」、「德至矣哉」等等。乍看兩段文字，「樂」之於師曠似有鬼神不測之功，可「告訴」師曠戰爭吉凶；對照之下，「樂」之於公子札似乎無甚出彩之處，只是用「美」、「廣」等一些概念評論了一下不同「樂」所表達的情節、故事。單就這兩段引文來看，我們研究「樂之所言」的問題看似毫無頭緒？這該如何是好呢？其實，仔細分析不同文段故事中對「樂」之點評解讀，還是可以看出一些蛛絲馬跡的：師曠謂「南風不敬、多死聲」，即是聲、律不「和」、不能相契；而反觀吳國公子札，其點評不同「樂」之「美」、「廣」或「德至」等，也有「樂」與某實情相契的標準，也是一種「和」[71]：比如，《周南》、《召南》表現出「勤勞而不怨恨」，《衛風》三首表現出衛康公、武公「有憂思而不困頓」等等；再比如，《鄭風》「細緻」地表現必使百姓不堪其擾而衰落、《陳風》說明國家無主怎能不滅亡等等；還有一種，公子札對《頌》和《韶箾》的評價分別是「至矣哉，直而不倨，曲而不屈，邇而不偪，遠而不攜，遷而不淫，復而不厭，哀而不愁，樂而不荒，用而不匱，廣而不宣，施而不費，取而不貪，處而不底，行而不流，五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也」[72]和「德至矣哉，大矣，如天之無不幬也，如地之無不載也，雖甚盛德，其蔑以加於此矣，觀止矣，若有他樂，吾不敢請已」[73]。總而言之，師曠以自然聲、律之「和」測戰爭吉凶，吳國公子札以「樂」與倫常之「和」見國力民風，

[70]上一節已經解釋過，魯國得以對內演奏天子禮樂，但不能用於祭祀。

[71]可以看出，這三種情況對「契合」或「和」的反應還是有些出入的：第一類屬於「樂」對某種德性品質的反映，即「樂」與德性品質之「和」；第二類屬於「樂」對客觀實情準確的描述，即「樂」與客觀狀況之「和」；而第三類被稱作「德至」，認為「樂」已經「和」於天地了。

[72]簡譯為：美到極點呀！它所表達的思想正直而不傲慢，委曲而不屈服，親近而不侵逼，疏遠而不離心，變動而不放縱，反復而不厭倦，哀痛而不發愁，快樂而不荒唐，使用而不匱乏，寬廣而不顯露，施予而不浪費，選取而不貪求，靜止而不停滯，運行而不流散。它的音樂聽起來五聲和諧，八音協調，節奏有度，配合有序，這是頌揚崇高德行的三《頌》所共有的特色。

[73]簡譯為：德行崇高到極點了，大極了！象天一樣的無所不覆蓋，象地一樣的無所不運載。即使有非常崇高的德行，大概對此也無以復加了，觀看到這裡也就到頂了，如果還有其它的音樂，我也不敢再請求了。

雖看似情況大相徑庭，但足以讓我們發現：「和」就是討論「樂之所言」問題的關鍵線索。欲釐清「樂之所言」的問題，不妨先搞清楚「和」[74]究竟有哪些意義。

首先，我們在上一節解釋子夏所謂「賞樂」之步驟時，說到了「賞樂」的第二步是「樂器」之間的相互配合，即「用質素為本，然後用此鍾、磬、竽、瑟華美之音以贊和之，使文質相雜」;「賞樂」的第三步是詩誦、舞蹈與樂曲間的配合，又是「樂」之部分與整體間的融洽。這兩種情況都是屬於「樂」本身的特質，是支撐「樂」結構的元素，我們可以將其看做**「和」的第一層意義**。《論語・八佾》中，孔子對「和」的這層意義有很精彩的論述：

> 子語魯大師樂。曰:「樂其可知也: 始作，翕如也; 從之，純如也，皦如也，繹如也，以成。」

襄公二十九年尚可給吳國公子演奏「樂」的魯國，到了孔子的時候已經丟失了「樂」之傳統，《論語注疏》邢昺疏曰：「大師，樂官名，猶《周禮》之大司樂也。於時魯國禮樂崩壞，故孔子以正樂之法語之，使知也。」孔子教這位魯國掌管「樂」的官員說：「樂，那是可以曉得的。開始時，是要將不同的元素放到一起；然後在演奏中要讓不同的元素[75]相互不侵擾，力使每個元素在演奏中清晰、明確，還要保證演奏的連貫性，這樣便成了。」《論語注疏》何晏注：「純純，和諧也。皦如也，言其音節明也。」朱熹《論語集注》曰：「翕，合也。從，放也。純，和也。皦，明也。繹，相續不絕也。」又引謝氏曰：「五音六律不具，不足以為樂。翕如，言其合也。五音合矣，清濁高下，如五味之相濟而後和，故曰純如。合而和矣，欲其無相奪倫，故曰皦如，然豈宮自宮而商自商乎？不相反而相連，如貫

[74]「樂」的概念範疇之下的「和」。此問題前文已有伏筆，見注 19。
[75]為統一起見，借用前文所使用「樂」之元素一詞，此處用「元素」二字相應。

珠可也，故曰繹如也，以成。」[76]我們可以這麼說，「樂」之結構內部之「和」就是「翕如」、「純如」、「皦如」、「繹如」等「（樂）以成」之四步；而所謂「以成」之「樂」保證了「樂」之不同元素在演奏的過程中，既可獨立其特質，又可融洽於整體，並非簡單的將各個元素「堆」在一起，而是「無相奪倫」地「合而和矣」。

其次，我們在第二章通過解釋「是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常。小大相成，終始相生。倡和清濁，迭相為經。」一句，總結到：「樂器」、「音律」等，是應天地、四時變化而定，這就是**「和」的第二層意義**。這層含義在《樂記》有正、反兩面不同的論述，我們在這裡稍作分析，亦可呼應第二章之論述。

> **從正面觀：**天地欣合，陰陽相得，煦嫗覆育萬物，然後草木茂，區萌達，羽翼奮，角觡生，蟄蟲昭蘇，羽者嫗伏，毛者孕鬻，胎生者不殰，而卵生者不殈，則樂之道歸焉耳。暴民不作，諸侯賓服，兵革不試，五刑不用，百姓無患，天子不怒，如此，則樂達矣。[77]

> **從反面觀：**天地之道，寒暑不時則疾，風雨不節則饑。……土敝則草木不長，水煩則魚鱉不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容奸，狹則思欲，感條暢之氣而滅平和之德。是以君子賤之也。

類似此種陳述在〈魏文侯篇〉也出現過，子夏就是用「大當」來說明天地、四時皆按其正當之序。這類樸素的實在論陳述，反應了先人對「樂」確實有一種「物

[76]朱熹，《四書章句集注》，北京：中華書局，1983 年，頁 68。

[77]持有此類觀點之文段很多，比如：「……流而不息，合同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也……仁近於樂，……樂者敦和，率神而從天，……地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，奮之以風雨，動之以四時，暖之以日月，而百化興焉。如此，則樂者天地之和也。化不時則不生，男女無辨則亂升；天地之情也。」《正義》孔疏此段曰：此一節申明禮樂配於天地，若禮樂備具，則天地之事各得其宜。此類文段雖有差異卻並不影響本文之論述，故不再一一涉及。

理」[78]的視角，然而這一視角的意在強調「樂」於天地、四時之變化有一種連貫性：若天地、四時之序正當，萬物欣然而「樂」順應其中，可以達到人倫倡和之境；若天地、四時之序混亂，萬物凋敝而「樂」亦順應其中，則民生困擾。不論何種情況，我們都能看到，不同的「樂」都可能與其相應的自然之序有一種契合，並順適其中，這就是第二層意義下的「和」。這種「和」**不必**受限於恰當或不恰當的自然之序，它純粹地表現在「樂」對相應自然之序的準確反映之上，例如，吳國公子稱讚「鄭風」與「陳風」為「美」，就是說「鄭風」與「陳風」準確的反映了其對應的狀況。此處不能混淆的是，對「樂」需要與「大當」相應的要求，實則來自「和」的其它層面含義之衍生，我們繼續分析便可知曉。

第三，自首章介紹「聲」、「音」、「樂」之概念起至討論「作樂」、「奏樂」、「賞樂」之問題，我們一直圍繞「樂由心生」之原則展開解釋；換言之，既然「和」的第二層含義是自天地、四時「物之理」一面講，那麼，「樂」與「人心」、「人情」相通而與人倫綱紀之相應便可算是**「和」的第三層含義**。所謂「樂者天地之命，中和之紀，人情之所不能免」，《樂記》對「和」之「人情」向度立論更見系統性：**其一**、從「律」而言，「是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義。合生氣之和，道五常之行，……皆安其位而不相奪也；然後立之學等，廣其節奏，省其文采，以繩德厚。律小大之稱，比終始之序，以象事行。使親疏貴賤、長幼男女之理，皆形見於樂。」強調將人倫綱常之序以「律」之形式表現在「樂」之中；**其二**、從「歌（樂曲）」而言，「故歌之為言也，長言之也。說之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。」即，歌之長短表現，皆是為了盡人情之需，人心得安置之所便是為「歌」

[78]參見第一章「聲」概念論述。

之目的；**其三**、從「樂」而言，「故聽其雅、頌之聲，志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰詘伸，容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。」「詩」、「樂（曲）」、「舞」無非是「人心」安置之所，其變化發展亦順應「人心」所需；**其四**、從「聖賢」之角度看，「夫樂者，先王之所以飾喜也，軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。故先王之喜怒，皆得其儕焉。」「先王」已然將其性情「和」於「樂」之中，進退有常、喜怒有據之謂是也。

以上所論就是「和」的三層意義，這三層意義各有其所涉及之範疇，粗略來講：「和」之第一層意義注重「樂」之不同元素之間的搭配關係；「和」之第二層意義考量「樂」得以象天地、四時之序；而這第三層意義就關注「樂」可安置人倫、綱紀之情。值得說明的是，反觀第三、四兩章所討論之「作樂」、「奏樂」、「賞樂」可見，通向自然秩序和通向人倫綱紀之兩條線索始終貫徹其中，換句話說，這看似相互獨立的三層意義之間，也是一脈相承、不可分割的。同時，因為「和」之意義也可以向外轉出工夫實踐，「和」的三層含義也指向了「樂之所言」的內容：

是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之則莫不和順；在閨門之內，父子兄弟同聽之則莫不和親。

「和」之意義可以因「樂」落在不同的場域中，而得以不同表現，如：君臣是「和敬」、長幼是「和順」、父子兄弟是「和親」。《正義》孔疏曰：「『使君臣上下同聽之，則莫不和敬』者。以君臣主敬，故君臣上下同聽之，則莫不和敬也。鄉裡主順，故云『莫不和順』。父子主親，故云『莫不和親』也。」[79]「和」的意義分三層，然而因「樂」可落入不同的場域，勢必形成不同的表現、成就不同的工夫

[79]《禮記正義》，頁 1335。。

實踐。由此可以推斷，**「樂之所言」當是以「和」為原則，依場域、情境之變化而有不同的表現**，這也符合我們之前討論「音律」、「奏樂」時，一再強調先人對時令、方位的重視。

回到〈襄公十八年〉師曠的例子，我們就可以說：襄公十八年冬天（十二月），南方的楚國進攻北方的晉國（按：楚師多凍），師曠察時令、方位之故，發現南方之音不能和於時下晉國之地（按：盡失天時地利），進而推斷出楚國必敗。這麼來看師曠以「樂」預測戰爭吉凶亦是可以理解之事，換言之：「和」在不同情況下之轉出與展現就是「樂」所「言說」的內容。如此一來，我們對本節要討論的第一個問題：**「樂」在「言說」些什麼**，已經有了初步的瞭解；緊接著，我們就會問：這些「言說」的內容能否對受眾（無論是師曠、孔子抑或普通百姓等）產生工夫實踐上的指引呢？這就是我們要討論的下一個問題：**「樂」之「言說」對受眾有何指引**。

同樣回到之前的例子中，我們引用〈襄公二十九年〉「吳公子札來聘」的故事時，在文中標記了「美哉」、「思深哉」、「廣哉」、「德至矣哉」等讚歎之辭。我們說，這些讚歎並不能直接指出「樂」所「言說」的內容，那麼這些詞彙又是什麼作用呢？

其一，這些詞彙都是從「和」之於不同「樂」之中的相應表現衍生而來，比如：

> 美哉，始基之矣，猶未也，然勤而不怨矣……
>
> 美哉，淵乎，憂而不困者也。吾聞衛康叔武公之德如是，是其衛風乎……
>
> 美哉，思而不懼，其周之東乎……
>
> 美哉，其細已甚，民弗堪也，是其先亡乎……
>
> 德至矣哉，大矣，如天之無不幬也，如地之無不載也，雖甚盛德，其蔑

以加於此矣……。〈襄公二十九年〉

第一句說「樂（曲）表明王業雖尚未完成，但百姓是勤勞而不怨恨的」，第二句又說「多麼深沉！是那種憂愁而不困頓的樂歌；我聽說衛康叔、武公的德行就象這樣，這大概是《衛風》吧」，如此等等。我們看到點評之內容即是「和」在不同「樂」之不同主旨中的表現[80]，而「美」等評價詞彙是進一步建立「和」之表現上的。

其二，這些評價詞彙可分為兩大類，即「美」和「善」：

子謂《韶》:「盡美矣，又盡善也。」謂《武》:「盡美矣，未盡善也。」(《論語•八佾》)

同样来自《論語・八佾》的一段话，《論語注疏》邢昺疏曰：「此章論《韶》、《武》之樂。『子謂《韶》，盡美矣，又盡善也』者，《韶》，舜樂名。韶，紹也，德能紹堯，故樂名《韶》。言《韶》樂其聲及舞極盡其美，揖讓受禪，其聖德又盡善也。『謂《武》，盡美矣，未盡善也』者，《武》，周武王樂，以武得民心，故名樂曰《武》。言《武》樂音曲及舞容則盡極美矣，然以征伐取天下，不若揖讓而得，故其德未盡善也。」[81]《尚書・益稷》云：「《蕭韶》九成，鳳皇來儀。」《蕭韶》是帝舜之樂的名稱，也就是吳國公子札評價「德至矣哉，大矣，如天之無不幬也，如地之無不載也，雖甚盛德，其蔑以加於此矣」之「樂」。我們在第二章討論中說過，帝舜是聖王之中對「樂」有著突出貢獻的人：首先，他繼承有虞氏音樂傳統，在其治天下的時代，對「樂」有很大的貢獻，比如創制、改造「樂器」(「垂作鐘」、「磬，叔所造；叔，舜時人」等)[82]；其次，他以「德行」(按：《禮記・中庸》子曰「舜其

[80]可參考師曠之例證來看。
[81]《論語注疏》，北京：北京大學出版社，2000 年，頁 49。
[82]許兆昌，《先秦樂文化考論》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2009 年，頁 17-22。

大孝也與。」、《孔子家語・五帝德》「舜孝友聞于四方」，）入「樂」（按：《樂記》「昔者，舜作五弦之琴，以歌《南風》」，鄭注：「南風，長養之風也，以言父母之長養己。」）[83]；最後，便是這《蕭韶》之「樂」的創作，此樂雖已失傳，然根據帝舜的前兩個貢獻可以看出——其一、帝舜精通音律，自然可以使其創制之樂美輪美奐；其二、帝舜以「孝悌之德」入樂可「賞諸侯」，若行「禪讓之禮」入樂足以賓服天下，實為「盡善」。根據以上分析，我們可以看到「樂」可以在「言說」之中，對受眾：在「美」的一面不斷地薰陶[84]，在「善」的一面形成道德實踐的指引（按：「行孝」是善，「禪讓」也是善），兩者同出「和」（按：「善」之所以為「善」）之一源，必然是相輔相成。

至此為止，我們已經在本節的論述中，回答了：（一）「樂」在「言說」些什麼、（二）「樂」之「言說」對受眾有何指引等兩個問題。在討論結束之前，不妨找一個傳統實例對照分析之，也可使我們理解更加生動。最好的例證莫過於前面所說帝舜的《蕭韶》之「樂」，奈何現存材料多半是文字考證或文獻推測[85]，不足以滿足我們討論的需要。我們就退而求其次，選用現存材料相對豐富的《大武》樂來說明。

《大武》[86]是紀錄「周武王伐紂」的「樂」，形象地說，就是一部名為《武王克商》的歷史戲劇。眾所周知的「周武王伐紂」之事件可參考《尚書・武成》，其曰：「（武王克商，）乃偃武修文，歸馬于華山之陽，放牛于桃林之野，示天下弗服。丁未，祀于周廟，邦甸、侯、衛駿奔走，執豆籩。越三日庚戌，柴望，大告武成。」然而，這段文字實在晦澀，更不足以承載過多的意義。所以，創作一部「樂」將周密的思考、計畫及行動過程表現出來，就顯得很有必要了。

[83]熊申英，《樂以和同：東周之前的樂思想研究》，南昌：江西人民出版社，2010 年，頁 74-78。
[84]參考上一節對於「賞樂」之「身心」感受，尤其是「心理反應」的分析。
[85]許兆昌，《先秦樂文化考論》，論〈觀止《韶》樂〉，頁 23-28。
[86]《武》樂應為歷經數代，琢磨而成。

有關《武》樂的創作過程，文獻材料也有很多記載，如《呂氏春秋・古樂》記：「武王即位，以六師伐殷，六師未至，以銳兵克之於牧野。歸乃薦俘馘於京太室，乃命周公為作《大武》。」又如，卫湜《禮記集說》云：「武王始得天下而作《大武》，所以象其功之成，至於周公六年朝諸侯而始制禮也。然周公制禮之時又曰作樂者，緣其頌聲而廣之耳。」[87]等等。今人研究發現[88]，武王克商後，命周公所作「武」，乃《周頌・武》，是《大武》的雛形；孔子所欣賞的《大武》已是幾經磨礪的再創作之作品，不知又有多少智慧融入其中；而現在根據可考材料，只能恢復部分詩誦，而舞蹈和樂曲旋律只能憑藉一些文字提示加以想像了。我們根據現有的研究結論，《大武》總分「武舞」、「文舞」兩大類，其中「武舞」四章標志「禁暴」、「戢兵」、「保大」和「定功」；而「文舞」兩章標志「安民」、「合眾」和「豐財」，具體情況可以描述為[89]：

（堂下鼓聲響起，經久不停。六十四人的舞隊進入場地，舞者在固定的位置上手持紅色盾牌和飾玉大斧，頭戴冕，屹立不動像山，管樂準備。）

第一章，　武王出師**北上**：開始是一長段鼓聲，舞隊的集合標誌軍隊的整頓，舞者手執武器從北面出來，巍然屹立，徐緩悠長的歌聲表現了武王伐紂的決心。歌者唱白：「於皇武王！無競維烈。允文文王，克開厥後。嗣武受之，勝殷遏劉，耆定爾功。」（《詩經・周頌・武》）

第二章，　武王**滅商**：樂舞「發揚蹈厲」轉入焦灼的戰鬥氣氛，表現周軍由姜太公率領的前鋒部隊，直至商都朝歌。這時兩面有扮演武王和將軍的舞者振木鐸，以傳達軍令，每次敲振木鐸便有四次往返而激烈的擊刺動作，表示周人的強大威武，氣氛熱烈緊張，

[87]卫湜：《禮記集說》，揚州：廣陵古籍刻印社，1996 年，第 321 頁。
[88]賈海生，《周代禮樂文明實證》，論（周公所制樂舞通考），北京：中華書局，2010 年，頁 133-155。
[89]以下所述根據相關考證研究整理、編排、總結，可參看：賈海生，《周代禮樂文明實證》，論（周公所制樂舞通考），頁 155-160；王克芬《中國舞蹈發展史》，第三章 兩周時期舞蹈的發展和變革，上海人民出版社，2004 年。

表演達到高潮預示牧野之戰的勝利。[90]（按：詩文不可考。）

第三章，　武王領兵**南下**：舞者自場地北處向南運動，標識凱旋而歸，樂舞慶賀。唱白曰：「文王既勤止，我應受之。敷時繹思，我徂維求定。時周之命，於繹思。」(《詩經・周頌・賚》)

第四章，　**開拓南方疆土**：各國臣服，南疆穩定，樂舞以平穩、正大、莊嚴為其體現；樂止，舞隊退下，「武舞」結束。唱白曰：「於皇時周！陟其高山，墮山喬嶽，允猶翕河。敷天之下，裒時之對。時周之命。」(《詩經・周頌・般》)

（樂工吹籥，全體舞者換執羽毛登場，「文舞」開始。）

第五章，　周召二公分治天下：舞者分為兩隊從第二位至第三位，一隊在左，一隊在右：象徵以陝縣為界，分中國為兩部，周公治理東方，召公治理西方，萬邦國泰民安。唱白曰：「於鑠王師，遵養時晦。時純熙矣，是用大介。我龍受之，蹻蹻王之造。載用有嗣，實維爾公允師。」(《詩經・周頌・酌》)

第六章，　**復綏以崇天子**：舞隊從第三位南至原來的舞位，一起跪拜，右膝至地，左膝曲立，以表示尊崇周天子。全體唱白：「綏萬邦，屢豐年。天命匪解，桓桓武王。保有厥士，于以四方，克定厥家。於昭于天，皇以間之。」(《詩經・周頌・桓》)

（至此，《大武》表演結束，隨著樂曲減弱，舞隊、歌者有序地退出場地，歷史戲劇《武王克商》拉下帷幕，餘音、餘韻尚在觀眾心中流淌。）

我們看到，雖然《大武》「樂」之樂曲佚失，只有「聲淫及商」四字可查，但文獻可考之部分所涉及之詩誦、舞蹈，甚至舞臺設計等構思之嚴謹、寓意之巧妙、氣勢之恢弘，應該是先秦諸「樂」中之翹楚，孔子謂之「盡美」亦無誇大，單就六十四舞者在第二章（幕）表演中四次統一而有力的刺擊動作來看，足以令人震撼。我們也知道，因為周武王是以武力爭取天下，這一點比不上帝舜之「禪讓」之德，故孔子謂之「未盡善」。「未盡善」是沒有達到「善」之極致，但是反過來看，除去「武力」這一條外，《大武》「樂」亦具有相當高的「善」德了。《大

[90]同注 87。

武》「樂」之善又有哪些呢？有幸，孔子專就這個問題指點了他的學生賓牟賈，《樂記》見：

賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言及樂，曰：「夫《武》之備戒之已久，何也？」對曰：「病不得眾也。」

「詠嘆之，淫液之，何也？」對曰：「恐不逮事也。」

「發揚蹈厲之已蚤，何也？」對曰：「及時事也。」

「武坐致右憲左，何也？」對曰：「非武坐也。」

「聲淫及商，何也？」對曰：「非《武》音也。」

子曰：「若非《武》音，則何音也？」對曰：「有司失其傳也。若非有司失其傳，則武王之志荒矣。」子曰：「唯！丘之聞諸萇弘，亦若吾子之言是也。」

賓牟賈起，免席而請曰：「夫《武》之備戒之已久，則既聞命矣，敢問遲之遲而又久，何也？」

子曰：「居！吾語汝。夫樂者，象成者也；總干而山立，武王之事也；發揚蹈厲，大公之志也。《武》亂皆坐，周、召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而滅商。三成而南，四成而南國是疆，五成而分周公左召公右，六成復綴以崇天子，夾振之而駟伐，盛威於中國也。分夾而進，事早濟也，久立於綴，以待諸侯之至也。且女獨未聞牧野之語乎？武王克殷反商。未及下車而封黃帝之後於薊，封帝堯之後於祝，封帝舜之後於陳。下車而封夏后氏之後於杞，投殷之後於宋。封王子比干之墓，釋箕子之囚，使之行商容而復其位。庶民弛政，庶士倍祿。濟河而西，馬散之華山之陽，而弗復乘；牛散之桃林之野，而弗復服。車甲櫜而藏之府庫，而弗復用。倒載干戈，包之以虎皮；將帥之士，使為諸侯；名之曰建橐。然後知武王之不復用兵也。散軍而郊射，

左射貍首，右射騶虞，而貫革之射息也。裨冕搢笏，而虎賁之士說劍也。祀乎明堂而民知孝。朝覲然後諸侯知所以臣，耕藉然後諸侯知所以敬。五者，天下之大教也。食三老五更於大學，天子袒而割牲，執醬而饋，執爵而酳，冕而總干，所以教諸侯之弟也。若此則周道四達，禮樂交通。則夫《武》之遲久，不亦宜乎！」

此一段文獻較長，實有很多內容蘊藏其中，單從字面之義來看，就有很多值得解釋的地方。孔子「考察」他的學生賓牟賈，說起《大武》「樂」時，就問了幾個問題。孔子問：「《大武》表演開始前長時間的擊鼓警眾象徵什麼？」賓牟賈答：「象徵武王擔心伐封得不到眾諸侯的支持。」問：「《武》樂的曲調曼長，綿延不絕，這又象徵什麼？」答：「象徵武王擔心諸侯率兵趕不上參加戰鬥。」又問：「舞蹈一開始就威武雄壯地舉手頓足，這又象徵什麼」答：「象徵戰鬥應該抓住戰機，速戰速決。」再問：「《武》舞的跪姿是右膝著地，左膝抬起，這象徵什麼？」答：「《大武》是沒有跪這個動作的。」還有：「《武》樂中雜有很多商聲，為何？」賓牢賈肯定地回答：「這根本就不是《武》樂之音（按：孔疏『貪商』之意）。恐怕是樂官傳授有差錯。如果不是樂官傳授有差錯，那就是武王有貪商之念。」[91]行文至此，我們看到：在以賓牟賈為代表的很多人眼中，《大武》之「樂」真就是表現出周武王一心「覬覦」天下，唯恐戰勝不了商紂王；並且，武王「大概也是」一個「事前沒有計劃」（按：擔心戰爭打響卻得不到諸侯支持）、「信心不足」（按：一定要等到諸侯之軍隊集合）、「得勢就要速戰速決」之人，甚至到了創作「樂」的時候，還有「貪商」之意。所以，孔子說「是啊，萇弘也這麼說。」時，一定是對這位學生有些遺憾地。既然孔子沒有直接肯定，賓牟賈還是發現自己的不足，便請教孔子

[91]譯文根據《禮記譯註》修訂，參見：楊天宇，《禮記譯注》，上海：上海古籍出版社，2004 年，頁 497-502。

「為什麼《大武》如此拖拉漫長呢？」學生請教，孔子自然是認真解釋，畢竟這種對《大武》的誤解如此普遍，其錯也不全在學生身上，故而孔子用「吾子」稱呼賓牟賈亦是親近之辭。

孔子一步步地解釋《大武》之「善」給賓牟賈聽。**首先**，「樂」應該是代表成功事業的；「成」，鄭注「謂已成之事也」，《大武》之「成」並非只是「得天下」之結果，更說明其「樂」之所象乃「武王」之成就；如果從中看到一個「糊裡糊塗、貪圖名利」的「武王」形象，自然是理解有誤。**其次**，既然「樂」是重現當年「武王」之成就，那其中之細節更當細細釐清，每一個細節都應該反應出「武王」的周密考慮和崇高品行（參見前文對《武王克商》的描寫），比如《大武》表演到最後舞者都「跪了下來」，這象徵周公、召公治國以文治替代武功，而「分夾而進，事早濟也，久立於綴，以待諸侯之至也」，便是武王向諸侯證明其非「好戰」亦非「貪商」。**同樣**，《大武》之「樂」亦是契合歷史之實情，如不能就著歷史理解「樂」，自然會有賓牟賈的誤解產生：情況一、「武王戰勝了殷封王，來到了殷都，未等下車，就把黃帝的後代封于薊，把帝堯的後代封于祝，把帝舜的後代封于陳。下車以後又封夏禹的後代于杞，把商湯的後代安置于宋，整修了王子比干的墓，把箕子從牢中釋放出來，讓他去尋訪商代的禮樂之官並且官復原位。」[92]這是無心於「貪商」；情況二、「為民眾廢除了殷封的苛捐雜稅，為一般士人成倍地增加棒祿。然後渡過黃河向西，把駕車的馬放牧于華山南面，表示不再用它們拉戰車；把牛放牧于桃林的原野，表示不再役使它們；把兵車愷甲蓋好包好以後收藏到府庫裡，表示不再使用它們。把干戈等武器倒放，用虎皮包裹起來，就是把干戈束之高閣。把帶兵的將帥封為諸侯，這些諸侯在東郊習射時，奏《狸首》之曲；天

[92]譯文參見同上，下不注。

子在西郊習射時，奏《騶虞》之曲，（這樣就把射箭與戰爭分開了）。戰場上那種穿透愷甲的射箭停止了。大家都穿上了禮服，戴著禮帽，腰插笛板，而勇士也不身帶佩劍了。」這是不再其「戰爭」之念；情況三、「天子在明堂祭祀祖先，而民眾也就懂得孝道了。諸侯定期朝見天子，然後諸侯就懂得如何做臣下了。天子親自耕種藉田，然後諸侯就懂得如何敬祖了。這五件事，是對天下進行教化的重大舉措。」如此等等，便是「興天下」的教化。這些教化都是在興治天下時，需要慢慢形成又持之以恆的過程，故而《大武》如賓牟賈所言「遲而又久」豈不是再正常不過的嗎？雖然我們為了解釋簡明之需，跳過了不少細節的闡釋，但是，從以上對孔子言教的梳理來看，《大武》所見「武王」之「善」當真可以讓觀眾產生很大的啟發和明確的工夫實踐之指引。無論是對「正義」的堅持、對戰爭的反對，還是教化、育養天下之仁政，都可以令觀眾認真反思並且回味無窮。故而，郭店楚簡《性自命出》篇有言總結曰：「凡聲，其出於情也信，然後其入撥人之心也厚。聞笑聲，則鮮如也斯喜。聞歌謠，則陶如也斯奮。聽琴瑟之聲，則悸如也斯歎。觀《賚》、《武》，則齊如也斯作。觀《韶》、《夏》，則勉如也斯儉。」[93]這算是對本節討論一個恰當地回顧了。只可惜，《大武》終究是一部描述戰爭的「樂」，而戰爭總歸是不義的，就因為這一點，《大武》只能稱之為「善」卻不能稱為「盡善」。

有了對《大武》之「樂」的分析對照，我們對**以「和」為原則，「美」、「善」為工夫實踐之兩向指引的「樂言」**結構有了更加生動的領會，這樣，本節的討論目的也基本完成。在下一節中，我們將對第三、四章之討論所共同指向的以「樂」為「教」的問題做一回應，也是對這兩章所討論的內容做一個總結。

[93]李零，《郭店楚簡校讀記》，北京：人民大學出版社，2007 年，頁 137、141、146。

三、「樂教」概念的證立與其效力

除〈賓牟賈篇〉之外，《樂記》中還有一段文字名為〈樂象篇〉，其謂：「樂者，心之動也。聲者，樂之象也。」亦是在點評《大武》之「樂」。我們就借著這段文字展開本節的討論。《正義》孔疏此句曰：「『樂者，心之動也』者，心動而見聲，聲成而為樂，樂由心動而成，故云『樂者，心之動也』;『聲者，樂之象也』者，樂本無體，由聲而見，是聲為樂之形象也。」[94]不單《大武》之「樂」如此，我們在第三、四兩章圍繞「樂」所討論的「作樂」、「奏樂」、「賞樂」乃至「樂言」等問題，都不能使「樂」脫離「心之動」而產生，也不能令「樂」離開「聲」而實現。又因為「樂」要成就「立人」、「生民」之大道，成為為人工夫實踐之指引。故而，在先人眼中，「樂」的這兩個面向[95]有一個共同的目的——**「樂以成教」**。有鑑於此，《樂記》接著就說到：「……是故情見而義立，樂終而德尊，君子以好善，小人以聽過。故曰：生民之道，樂為大焉。」[96]「情見而義立」是說「樂」雖是以歷史情節貫穿其中，然其主要旨意還在於背後透顯的價值導向、工夫指引；「樂終而德尊」自然是說觀賞「樂」的結果，最好是讓每個受眾都感受到這背後蘊含的工夫指引並斷以善惡；「君子以好善，小人以聽過」，孔穎達解君子、小人為位尊或士庶，既然可就「樂」之所言斷以善惡，則必生「好善惡惡」之情，至於能形成「為善去惡」之行，則言之尚早。換句話說，「樂以成教」之「教」主要還是落在「人心」、「人情」之面，期以對情志的感染、薰陶實現對人行為的規範。所以，本節就通過討論：一、「樂以成教」之概念的證立，二、「樂

[94]《禮記正義》，頁 1297。
[95]這兩個面向：在基本概念的梳理處，表現為「物之理」和「人之心」之區別；在制度、器具一面，滲透於「依于天地之序」和「應和人情（「實情」）要求」之差異；在「樂」之實現過程中，表現為「注重時令、方位」和「順應人倫、綱紀」之張力；乃至在知其所言的過程中，亦有「美」和「善」的雙向表現，等等。
[96]略去點評《大武》樂舞之部分。

教」形成教化的「效力」及「表現」等問題，樹立起「樂教」之形象，同時對三、四兩章圍繞「樂」所討論之問題做一個小結。

在先秦文獻中，「樂」、「教」二字相連（即「樂教」）使用的，只有《禮記・經解》言：「廣博易良，樂教也。」此句在《正義》孔穎達疏中就隱藏有「樂」和《樂》兩種可能的解釋：**其一**、以「樂」為主語，「『廣博易良，樂教也』者，樂以和通為體，無所不用，是廣博；簡易良善，使人從化，是易良。」此處之「樂」當是我們一直討論的、落入時空中的「樂」；**其二**、以《樂（經）》為主語，「《詩》為《樂》章，《詩》、《樂》是一，而教別者，若以聲音、干戚以教人，是《樂》教也；若以《詩》辭美刺、諷喻以教人，是《詩》教也。」[97]此處之「樂」指已失傳之《樂（經）》，此經當是用以指導諸如「樂器」之使用、「音律」之學習等方面的「音樂教科書」。更由於《樂（經）》之佚失及「器」、「律」之變遷等時空因素，《樂》之義慢慢併入「樂」中而被「樂」所包含，使「樂教」一詞在現代語境下與前者意義相近。簡言之，我們所使用的「樂教」一詞，其實是「樂以成教」或者「以樂為教」、「以樂教化」的省略，用孔穎達的話來說，就是利用「樂」之「和通為體，無所不用」的特質，使人很容易地隨之「從化」而達至「良善」，《性自命出》有謂：「《賚》、《武》樂取，《韶》、《夏》樂情。」此「取」、此「情」便是「樂」教化出來的結果。[98]

以「樂」為「教」的想法是在《尚書・堯典》中最先出現的，帝（堯）曰：「夔！命汝典樂教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。」帝堯對掌管「樂」的大臣夔

[97]《禮記正義》，頁 1295。

[98]在「先王」看來「樂」之為「教」如同「民之寒暑也，教不時則傷世。」（《樂記》），「教」得恰當則人倫昌明，反之，則綱紀敗壞。

說：「（我）授你用『樂』來教導宗親子弟之權，（務必培養他們之品性，）使其正直而溫和、心胸寬大而謹慎、剛強而不暴虐、說話精煉而不驕傲。（這些都要通過『樂』來完成，因為）詩可以表達內在的情志，歌可以抒發辭章未盡的情懷，曲調是情緒抒發的途徑，音律是用來規範曲調的標準。一旦能夠達到令所有的樂器聲音和諧的狀態，綱紀倫常就可以在他們心中樹立起來：神和人也就能相安無事。」帝堯委夔以「提升宗親子弟素質」（也就是日後高級行政人才儲備）之重任，與其說是對大臣夔的信賴，不如說是對「樂」之為「教」的看重。[99]可以說，在帝堯的「規劃」中，「樂」之為「教」可由「人格塑造」進至「人倫綱紀樹立」達到「神人以和」的境地。換言之，「樂」之為「教」應該是內由「修身」出發、外推之「倫常」等等面向，是一個由內及外的過程。我們在第一節中解釋的「賞樂」中「樂」與「身心」感受之關係便是「樂以成教」的理論基礎；下面，我們再借用孔子與子路的故事，從實踐層面說說「樂以成教」在「修身」層面的表現。

與《論語・先進》「子曰：『由之瑟奚為於丘之門？』門人不敬子路。子曰：『由也升堂矣，未入於室也。』」之章節相契，《孔子家語・辨樂解第三十五》詳記「子路鼓琴」曰：

> 子路鼓琴，孔子聞之，謂冉有曰：「甚矣，由之不才也！夫先王之制音也，奏中聲以為節，入於南，不歸於北。夫南者、生育之鄉，北者、殺伐之城。故君子之音，溫柔居中，以養生育之氣。憂愁之感，不加于心也；暴厲之動，不在于體也。夫然者、乃所謂治安之風也。小人之音則不然，亢麗微末，以象殺伐之氣；中和之感，不載於心；溫和之動，不存于體。夫然者，乃所以為亂之風。……由，今也匹夫之徒，曾無意于先王之制，而習亡國之聲，豈

[99]在第五章第一節中，我們還會對這一問題有所申述。進一步說明先王為何、如何建立制度保障樂之成教。

能保其六七尺之體哉？」冉有以告子路。……

孔子聽到了子路彈琴，便對冉有說：「子路是不太懂樂啊。聖王定音律以中和為標準，此律制向南流傳而未複歸於北，是南方主生養而北方主肅殺之故。有此瞭解便可知琴曲依君子而言應當保養生生之德，一味地殺戮討伐便是小人的行徑。……子路就是這樣忽略先王之制，妄自彈奏一些殺伐之聲，怎麼保養自身呢？」我們看這段記錄中，孔子怎麼以「樂」（間接地）教子路修身：**首先**，子路彈奏的是北方殺伐之樂曲，這是個事實，這個事實在《史記・樂書》中有詳細地解釋，「故舜彈五弦之琴，歌南風之詩而天下治；紂為朝歌北鄙之音，身死國亡。舜之道何弘也？紂之道何隘也？夫南風之詩者生長之音也，舜樂好之，樂與天地同意，得萬國之驩心，故天下治也。夫朝歌者不時也，北者敗也，鄙者陋也，紂樂好之，與萬國殊心，諸侯不附，百姓不親，天下畔之，故身死國亡。」簡言之，就是北音表現「紂王」好戰而不得民心；**進而**，子路雖位列「孔門十哲」，但在文獻記載之中總是因「好勇鬥狠」被孔子批評，此則故事中，子路又把他「好鬥」的性格表現在「鼓琴」之中；以「亢麗微末，以象殺伐之氣」引動身心「憂愁之感、暴厲之動」，足見子路不知如何以「樂」養身，孔子對著冉有說子路是「習亡國之聲，豈能保其六七尺之體哉」，也是間接地告誡子路以「樂」修養人格之法。以「樂」修養人格，亦當「因材施教」，子路平常好勇鬥狠，自當以生養柔和之音撫平其衝動之性格。那麼，有沒有一套完善的「樂教」系統呢？答案是肯定的。「樂以成教」是落在「樂」之每一個過程之中，落在人之主體與「樂」的每一個互動過程之中，我們就用最直接的「賞樂」與「奏樂」來說明一下。

單從「音（樂曲）」上看，若不加遴選，樂曲也會對人造成的不同影響。《樂記》曰：

夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。（一、）是故志微、噍殺之音作，而民思憂。（二、）嘽諧、慢易、繁文、簡節之音作，而民康樂。（三、）粗厲、猛起、奮末、廣賁之音作，而民剛毅。（四、）廉直、勁正、莊誠之音作，而民肅敬。（五、）寬裕、肉好、順成、和動之音作，而民慈愛。（六、）流辟、邪散、狄成、滌濫之音作，而民淫亂。

「音（樂曲）」對人能產生影響，是因為人之性有「血氣心知」的一面，即「生之自然之質」之一面。《正義》曰：「人由血氣而有心知，故『血氣』『心知』連言之，其性雖一，所感不恒」，「性」之此一面表現為容易受到外物之感染而變化，樂曲中盡是高亢的聲音、激烈的旋律，人又怎能不激動、活躍？又曰：「術，謂所由道路也。形，見也。以其感物所動故，然後心之所由道路而形見焉。」所謂「心術」，即「心」所行跡之道路、表現，可由外物引動而形成。樂曲既為外物，可引動「心」之不同表現，形成對人的不同影響。僅從現象表現來看，「音」之不同有六，而可引動「心」之表現一一與之對應。形成此種對應之表現，自然也是基於前文討論的「樂」與「身心」感受之關係而來，先人只是以「同聲相應、同氣相求」之說法代替我們所使用的不同「心理反應」機制的解釋罷了。然而，先人正是觀察到這種「音」對人影響之多樣性，便進而強調「是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義，合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懾，四暢交於中，而發作於外，皆安其位，而不相奪也。（《樂記》）」「樂以成教」就是要在不同的影響表現中擇優而取，達到「剛氣不怒，柔氣不懾」而各安其位之「教」化目的。

那麼，如何在「奏樂」之過程中，以「樂」之不同形式的元素，如詩辭、樂曲、舞蹈等，修養、輔助主體性格之優長呢？《樂記》又曰：

子貢見師乙而問焉，曰:「賜聞聲歌各有宜也，如賜者，宜何歌也？」師乙曰:「乙賤工也，何足以問所宜？請誦其所聞，而吾子自執焉：寬而靜、柔而正者宜歌頌。廣大而靜、疏達而信者宜歌大雅。恭儉而好禮者宜歌小雅。正直而靜、廉而謙者宜歌風。肆直而慈愛者宜歌商；溫良而能斷者宜歌齊。夫歌者，直己而陳德也。……明乎商之音者，臨事而屢斷，明乎齊之音者，見利而讓。臨事而屢斷，勇也；見利而讓，義也。有勇有義，非歌孰能保此？」

子貢問師乙說：「我聽說唱誦詩歌要因循個人的性情，（那您說說）像我（子貢）這樣的人，應該怎麼選？」《正義》孔疏曰：「是欲令師乙觀己氣性，宜聽何歌也。」[100]子貢之問，也是間接地讓師乙點評一下他的人品性格。故而，師乙答道：「我就是一個普通的樂師，怎敢品評您的得失、給您指點方向？但我倒是聽說一些方法，您還是自己決定吧。」繼而，師乙說明了六種性情與其對應適宜的六種唱誦內容，也就是我們所說的以「奏樂」修養、輔助性情。比如，就「廣大而靜，疏達而信者，宜歌《大雅》」一句而言，《正義》謂「廣大，謂志意宏大而安靜。疏達，謂疏朗通達而誠信。《大雅》者，歌其大正，故性廣大疏達，直歌《大雅》，但廣大而不寬，疏達而不柔，包容未盡，故不能歌《頌》。」此句疏解有二義：**其一**、一個人之性情有「廣大、疏達」的特點正是《大雅》之歌所表現的特點，人之性情與詩歌相符，表演時更容易表達詩歌中的情感，反過來看，詩歌中的情感也最更夠引發人之性情感動，這一正一反、相輔相成；**其二**、在德性表現上自《頌》、《大雅》、《小雅》以至《風》逐級下降（按：後有「故宜歌諸侯之《風》，未能聽天子之《雅》矣」等疏解），而在修養工夫上，卻可自《風》而《頌》不斷升進，故下文說：「夫歌者，直己而陳德也」便是說唱誦詩歌這件事，是比照著自己的品性而

[100]《禮記正義》，頁 1337。

稱頌相應之品格。總而言之，「奏樂」應是一種先鞏固而後精進的修身工夫，應己之情而歌頌相應德行是「鞏固」，一步步提升對德行之要求是「精進」。值得強調的是，師乙猶以《國風》之中的「商」、「齊」之聲為例，突出了「樂」所能體現之最基本的「勇」、「義」兩種「善」性。如《詩經・齊風・還》，其所謂「子之還兮、遭我乎猱之閒兮。並驅從兩肩兮、揖我謂我儇兮。」意為：「你是那樣的矯健啊，與我在猱山前相遇，並馬一齊追趕那兩隻大豬，你拱手揖讓，稱讚我打獵的技藝高超。」也正是一種「辭讓」之德的表現，今雖不得「齊」之「樂」以聞，卻也可比照之前復原《大武》「樂」的格式而想像「齊」之德性教化之功。

我們以「賞樂」、「奏樂」之特殊形式為例，其實就是想說明「樂以成教」是一個豐富而細緻的系統。**每一位「樂教」的實踐者，都是像「孔子學琴」一般經歷「瞭解」、「熟悉」、乃至「精通」的過程，並在「樂」的不同表現**（即，「作樂」、「奏樂」及「賞樂」等）**中獲得不同程度德性修養的潛移默化**（如，自「風」至「小雅」、「大雅」達到「頌」，甚至是《大武》、《簫韶》等「盡善盡美」之篇章），**這便是「樂以成教」**（，也就是對本節第一個問題的說明）。正是因為「樂」表現出對個人道德修養、實踐工夫的指引能力，方才有了「樂」在「移風易俗」、德育百姓的用途，「樂以成教」也自「客觀性」走向了「普遍性」，故《樂記》謂「樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。」正因為「樂」可以善民心，先王就用「樂」來正「人倫綱紀」。

然而，「樂以成教」雖說可以修養人之性情、「陶冶情操」，但是，這種教化功能能夠達到哪個程度呢？這也就是本節第二個問題：**「樂教」形成教化的「效力」及「表現」**。

這個問題的討論，還是要從「樂以成教」可以修養人之性情開始。我們就先

看看「樂」對人之性情修養可以達到哪一種程度。[101]《樂記》言之有二：

一、是故君子反情以和其志，廣樂以成其教。……是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以為偽。

二、故君子反情以和其志，比類以成其行。姦聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術；惰慢邪辟之氣，不設於身體。使耳、目、鼻、口、心知、百體，皆由順正，以行其義。

對於這皆起于「君子反情以和其志」的兩段話，我們可以做一個細微的調整，將段二內容插入段一之省略處，即為：「是故君子反情以和其志，比類以成其行，廣樂以成其教。姦聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術；惰慢邪辟之氣，不設於身體。使耳、目、鼻、口、心知、百體，皆由順正，以行其義。是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以為偽。」如此一來，則形成一個自「聲」至「樂」、自「感知」到「心靈」的「以樂修身」之過程表述。簡言之，「反去淫弱之情理，以調和其善志；比擬善類，以成己身之美行；不使奸聲亂色留停於耳目，令耳目不聰明；不使淫樂慝禮而連接於心術，謂心不存念；以耳目心術所為皆善，則怠惰邪辟之氣無由來入，邪辟之氣不施設於身體，則耳目口鼻想知慮百事之體，皆由順正、皆從和順，以行其正直義理。」久而如此，則「志起於內，思慮深遠；言之於外，情由言顯。繼而，思念善事日久，是和順積於心中，言詞聲音發見於外，是英華發於身外。」[102]可以說「樂」能使人真誠地表達出內心之善，使人由本心、仁心而行，並非由「樂」強制人去行使仁義，這一點需要說明和注意。由此亦可知，「樂以成教」並非能夠像政治制度一般，

[101]討論這個問題並沒有客觀的統計資料可查，也很難設計一套方案來做出一個調查，這給我們的研究造成了很大困難。我們唯一可以依靠的內容，只有經典文獻表述，文獻說到的，我們暫可相信，文獻沒有說到的，我們決不能憑空臆造。尤其是跳躍式的討論樂與政治、宗教等之間的關係，很難有說服力。

[102]譯文參考《正義》孔疏整理。

以外在律令的形式要求人怎麼做。

既然如此，那麼「樂以成教」之所謂「移風易俗」又是什麼意思呢？《樂記》早有說明，絲毫沒有誇大：

一、律小大之稱，比終始之序，以象事行，使親疏、貴賤，長幼、男女之理，皆形見於樂，故曰:「樂觀其深矣。」

二、是故先王有上有下，有先有後，然後可以有制於天下也。

三、故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。

文段一所見，「以作鍾之法，須小大稱宜」，此謂「大小」之稱；「祭天祭地，皆有降神，獨引宗廟降神者」，此謂「終始」之序。如此制度乃是將人倫綱紀之自然之理投射進「樂」之中，這也是「樂」之精深所在。文段二所見，是說人之品類高下是天生固有，其尊卑得分，便是自然之理，先王並非另立一道德、天理，只不過是將已有之理體現在「樂」之中罷了。有了以上兩段描述的基礎，則所謂「樂」施行而倫類清美，是讓「樂」鞏固人倫綱紀之當然之理，讓邪曲之音遠離百姓倫常日用，自然令人聽耳目清明，血氣和平。尤其「血氣和平」四字，就前文分析，「血氣」乃是生之自然之質而易被外物引動，「血氣」能平和而不受外物侵擾，則全在「樂」之無邪曲之音、無邪曲之理。如此，再次印證了「樂」之「教」在於使人表現其本於內心之「理」、之「德」，而非外在強制、律令。

補充說明一點，亦有學者依據「論倫無患，樂之情也；欣喜歡愛，樂之官也。中正無邪，禮之質也，莊敬恭順。禮之制也。若夫禮樂之施于金石，越於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神，則此所與民同也。」(《樂記》)、「及夫禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神；窮高極遠而測深厚。」(《樂記》) 或「凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。凡六樂者，一變而致羽物及川澤之示，再變而致

裸物及山林之示；三變而致鱗物及丘陵之示，四變而致毛物及墳衍之示，五變而致介物及土示；六變而致象物及天神。」(《周禮・春官宗伯》) 等文段，認為「樂以成教」乃是因為「樂」有通天通地之宗教意義。我們認為這樣理解還是容易引起誤會的。就第一段文本而言，「樂」之用於祭祀乃是起到一個儀式之結構成分的功能，而「樂」有這種功能：其一、是根據前面的分析，祭祀之中要歌頌「與祖宗、神祇相匹配的德性、德行」，而「樂」之歌「風」、「小雅」、「大雅」、「頌」等，便是此種角度；其二、通過「樂」再重新展現前輩的光榮事蹟，比如《大武》「樂」，便是祭祀儀式中教導參與者的重要方式。而第二段文字，則是對先聖先賢以天地之理入「樂」的過程做出的描述，與子夏所謂「夫古者天地順而四時當，民有德而五穀昌，疾疢不作而無妖祥，此之謂大當。然後聖人作為父子君臣，以為紀綱。紀綱既正，天下大定。天下大定，然後正六律，和五聲。」之表述相同，我們在本章第一節已經做過詳細闡述。而最後一段文字來自《周禮》，記述的是「樂」之演奏儀程，「變」據《注疏》曰乃是「樂成則更奏」，就是在演奏一遍，那麼整句來看，就是說自「川澤」至「天神」皆遍處於天地間，「樂」以「同聲相應、同氣相求」而引動天地萬物，多次演奏自然可以感動世間一切物。綜上而言，如果我們將先人自然萬物變化生成的理解代入對文本的詮釋中，很多鬼神宗教之說，便顯得並不重要。對「樂以成教」的理解，更不必強加於祭祀宗教[103]的說法之上。

我們已經通過分析「樂以成教」在修養性情、移風易俗，乃至祭祀宗教等不同層面之作用方式，完成了對本節第二個問題：**「樂教」形成教化的「效力」及「表現」**的討論。與其「由人心生之」的產生過程相近，「樂」之「教」亦落在修養、輔助「人心」本有之「德」。簡單地說，「樂教」是幫助人心本有之德表現

[103]根據文本歸納，但凡談及帶有原始宗教色彩的段落，多半是「禮」、「樂」連用。兼談「禮」、「樂」，便是站在「禮」、「樂」之上討論「禮」、「樂」，自然要將「禮」、「樂」納入天地萬物之中。

出來，達到「由仁義行」的效果，並非如律令般強制人「行仁義」。[104]《樂記》總結到：

> 凡奸聲感人，而逆氣應之；逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分；而萬物之理，各以其類相動也。是故君子反情以和其志，比類以成其行。奸聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術。惰慢邪辟之氣不設於身體，使耳目鼻口、心知百體皆由順正以行其義。然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常。小大相成，終始相生。倡和清濁，迭相為經。故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。

我們已將這段文本在前文中分而論之，此時整合來看，更見其論述步步緊扣、豁然貫通。

在前一章完成對「『樂』落入時空之完成」的解釋的基礎上，本章我們通過對「賞樂」、「樂之所言」的討論，說明了「樂以成教」的問題。如此一來，「作樂」、「奏樂」、「賞樂」及「樂之所言」便貫通一氣，共同組成一個完整的「樂教」系統。然而，這個「樂教」的系統，還需要有一個核心的精神指引，我們在前文中也一貫的突出說明，即「樂由人心所生」；「樂」既由「人心」生，便不能流於物而使之物化，故《樂記》曰：「樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。」「物化」之「樂」便為「小人」

[104]也就是說，「樂」應當使一地之民風、山川神祇都如如然呈現平和之面貌；相反，但凡出現「樂」引動「人心」偏離「血氣和平」之狀便非「雅樂」所為。

之「樂」,「樂（音 yue）」亦不再是「樂（音 le）」而是「惑」。「惑」則不能「由仁義行」,故子曰:「人而不仁,如樂何？」所以,在下一章的討論中,我們將圍繞「樂以成教」的核心精神,展開對「禮樂崩壞」之究竟的探索,尋求「克己復禮歸仁」而「興於詩、立于禮、成于樂」的出路。

第五章 「樂制」還是「人心」？:「樂以成教」之核心的抉擇

經歷創作、演奏而落入時空中之「樂」對受眾的身心產生作用。站在受眾的角度來看，「賞樂」培養內心本有之「和」，即加深了受眾對於「美」和「善」的體證。隨著「樂」引導「人心」之表現不斷被發現、重視和運用，人們開始希望能有一套完備的規範，行之有效地展現這種「成教」的功能，於是，有關「樂」之制度（以下簡稱「樂制」）便慢慢產生。這個看起來很恰當的思路，卻在制度之建立趨於完善的春秋時代，未能充分地保障「樂以成教」的延續和傳承。甚至，面對「禮樂」文明之大廈將傾，孔子長歎曰:「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」(《論語・陽貨》) 如此情形難免讓使我們產生這樣的疑惑：究竟如何依靠客觀制度保證「樂」之「成教」的效果，又如何能充分地發揮「樂」之「成教」的精髓？這就是本章討論所要關注的問題。

既然建立「樂制」是先人為了保障「樂」之成教效果的一條路徑，我們不妨通過整理、分析現存《周禮》、《禮記》中的相關文獻，來看看先人是基於何種考量來建立、設計相關制度。在第一節（「樂制」:「樂教」制度化的建立）的討論中，我們將借用前文建立的「賞樂」、「奏樂」和「作樂」三分的結構，分別解釋其對應的「學校」、「樂官」和「采風」等三種「樂制」，完成對「樂」相關制度之建立及樂職分工意圖的說明。

完善的「樂制」設計並未保障「樂」之成教傳至千萬世，這令先賢先聖不斷反思、爭論。在第二節（「人心」:「樂教」之制度危機與孔子的重建）的討論中，我們將繼續運用「賞樂」、「奏樂」和「作樂」三分的結構，分類展示「樂制」在現實施行的過程中所產生之危機。面對不同形式的危機，孔子建立以「克己復禮歸仁」和「興於詩、立于禮、成於樂」互為內外的儒家「樂教」觀念，以一一對治「樂制」

帶來的種種危機。

參考孔子之「樂」思想，我們將在第三節（「樂教」核心之爭：從老、莊、墨、荀四家看）的討論中，同樣以「賞樂」、「奏樂」和「作樂」三分的結構重構墨、荀、道對於「樂」的爭論；並通過展現四家之爭論，對先秦儒家之「樂」的問題做一總結。

一、「樂制」:「樂教」制度化的建立

「樂」得以「成教」為什麼要訴諸於「制度」呢？嵇康說：「是以古人知情不可放，故抑其所遁；知欲不可絕，故自以為致。故為可奉之禮；致可導之樂。」（《聲無哀樂論》）簡言之，節制「人情」之放（失）的「樂」應該遵循規矩而創作（即，「作樂」[1]），這「規矩」便是由「樂」所依憑之「禮」[2]，從「樂」的內部看，便是有關「樂」之制度，或合稱之為「禮樂」[3]。嵇康描述的這種思想，在商、周之際是被廣泛接受的，[4]而我們要處理的「『樂』得以『成教』要依靠哪些『制度』保障」之問題，正是基於這一思想而來。

根據前文的討論，有關「樂」之「制度」當保證「賞樂」、「奏樂」和「作樂」三個過程得以順利進行：從**「賞樂」**的角度看，應有一套「制度」保證「樂」之詩、樂（曲）、舞等可以被恰當地理解、領會，這就是**「學校」制度**；從**「奏樂」**

[1]參見第三章第一節對於「作樂」問題的討論。

[2]「樂」訴諸於制度保障是「禮」、「樂」連用的起點，徐復觀先生在《中國藝術精神》第一章中討論「禮樂」的文段就隱含著這層意思，他說：「中國古代的文化，常將『禮樂』並稱。甲骨文中，沒有正式出現『禮』字。以『豐』為古『禮』字的說法，不一定能成立。但甲骨文中，已不止一處出現了『樂』字，這已經充分說明樂比禮出現得更早。」參見：徐復觀，《中國藝術精神》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年，頁 1。

[3]這裡有不同形式、不同層面的表現，以《大武》「樂」的詩、樂（曲）、舞表演形式為例：「樂」之形式編排可算作「樂」結構之「禮」，包括舞步進退、樂曲演奏升降、詩誦抑揚頓挫等；「樂」之演奏調度可算是「樂」演奏之「禮」，包括樂官職責、指揮命令、道具服飾等；「樂」之內容透顯出社會禮法之「禮」，包括天子諸侯進退之據等；甚至，「樂」所逼顯出的天地、人倫之「理」，也可算作「樂」轉出之「禮」的形上一層含義。參看本章第三節對禮樂關係的討論。

[4]從傳承至今的那些歌頌周公「制禮作樂」偉大功績之篇章中也可體會一二。

的角度看，應有一套「制度」保證演奏時樂師之間的調度協調，這就是**「樂官」制度**；從**「作樂」**的角度看，應有一套「制度」保證樂師進言等行為的進行，這就是**「采風」制度**。為了能夠將這些制度生動地展現出來，我們不妨設想一位習「樂」之教的小童，通過他自啟蒙到成人學會「賞樂」的過程，看看「學校」制度中「樂」的地位；通過他經歷的祭祀「奏樂」場景，看看「樂官」制度的名目與分工；通過他被舉薦、選拔，看看具有「作樂」職能的樂官如何采風、進言。我們借助分析《周禮》之〈春官宗伯〉、〈地官司徒〉和《禮記》之〈文王世子〉、〈王制〉、〈學記〉等相關文段[5]，重現小童一生致力於修己以成聖之過程中所經歷的「樂」之「制度」，來說明「樂」制度之建立及樂職分工意圖，對「樂」之「制度」問題有一個系統的把握。

要構想一位「小童」在學校教育中獲得對「樂」的鑒賞能力，首先要對當時的教育制度做一個簡要的說明。一般來說，到周代漸漸形成的、國家性質的學校教育制度在等級上可分為「國學」和「鄉學」兩級，教學內容可分「童蒙」、「小學」和「大學」三個階段，學校規模也分為「大學」、「小學」兩種。[6]《禮記・內則第十二》見：

六年教之數與方名。七年男女不同席，不共食。八年出入門戶及即席飲食，必後長者，始教之讓。九年教之數日。十年出就外傅，居宿於外，學書計，衣不帛襦袴，禮帥初，朝夕學幼儀，請肄簡諒。十有三年學樂，誦詩，舞勺。成

[5]關於《周禮》、《禮記》等相關文段的成書問題，很多專書、專文都有所討論、說明，《周禮》、《禮記》雖然成書較晚，但其中文字的形成應早于成書、所記錄的制度應該早于文字的形成、制度的最終形成又需要很長的沉澱過程，如此等等難以依靠有限的文獻考據可以給出確定的時間。限於篇幅及討論內容的相關性，我們不必在此過多說明，討論中，我們只選取特定的制度說明特定的情況即可。

[6]此一段解釋眾說紛紜，依所見書籍有：馬宗榮，《中國古代教育史》（1942 年）論「周代學制與教育」、陳東原《中國古代教育》（1931 年）論「所謂庠序教育」、林琳《中國古代教育史》（2006 年）論「夏商西周時期的教育」等七種。就「學習階段三分」、「入學時間」及「小學」學習內容等問題從馬宗榮說，見氏書：馬宗榮，《中國古代教育史》，貴陽：文通書局，1942 年，頁 47-48。

童，舞象，學射禦。二十而冠，始學禮，可以衣裘帛，舞大夏，惇行孝弟，博學不教，內而不出。[7]

此處所謂「十有三年學樂」，應該是對照貴族子弟入「小學」(「小學在公宮南之左」[8])的時間來講的，[9]泛指從「童蒙」進入「小學」正式學習的時間。也就是說，我們的「小童」經過六歲辨識器物、七歲知男女有別、八歲辭讓長者、九歲了解紀年計時、十歲開始學習文字書寫和識字讀書等等一系列的準備之後，在他十三歲左右，開始正式接觸「樂」。學前的「小童」尚處於「識物」階段，如果看到外物能識辨就是聰明，如果師長的教導能做到（比如男女有別、辭讓長者）就是乖巧，謹此而已，所以稱之為「童蒙」。「童蒙」應當在臨近的「家塾」[10]中進行，方便父母與之親近及照看；這個時候，「小童」的學習內容應該為「六甲、五方、書計之事始知室家長幼之節。」[11]（《漢書・食貨志》）有人將之稱為「小六藝」，也可以叫

[7]《禮記正義》，頁 1013，上欄。後文為，三十而有室，始理男事，博學無方，孫友視志。四十始仕，方物出謀發慮，道合則服從，不可則去。五十命為大夫，服官政。七十致事。凡男拜，尚左手。故謂其比照孔子之語。比照孔子「吾十有五而志於學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不逾矩。」(《論語・為政》) 所列出的年齡，可以做一對應。

[8]《禮記・王制》曰：「殷人養國老於右學，養庶老於左學。周人養國老於東膠，養庶老於虞庠：虞庠在國之西郊。」知「東宮南之左」當為殷制「小學」，屬「國學」。參見：馬宗榮，《中國古代教育史》，頁 50。

[9]一般說「太子」八歲之前為「童蒙」，八歲入「小學」，十五歲入「大學」，《白虎通》曰：「八歲入小學，十五歲入太學是也。此太子之禮。」；公卿之太子、大夫之元氏嫡長子十三歲入「小學」(按：合《內則》之論)，二十歲入「大學」，《尚書大傳》：「公卿之太子，大夫之元氏嫡長子，年十三始入小學，此王子入學之期也。」；中下官吏之子弟到了十五歲才可以入「小學」，十八歲入「大學」，《尚書大傳》亦曰：「十五入小學，十八入大學」；平民之子中極優秀者，經過三層選拔後，也可能到「小學」裡學習。參見：馬宗榮，《中國古代教育史》，頁 47-48。

[10]《禮記》古之教者，家有塾，黨有庠，術有序，國有學。「家有塾」者，此明學之所在。《周禮》：百里之內，二十五家為閭，同共一巷，巷首有門，門邊有塾，謂民在家之時，朝夕出入，恒受教於塾，故云「家有塾」。《白虎通》云：「古之教民者裡皆有師，裡中之老有道德者，為裡右師，其次為左師，教裡中之子弟以道藝、孝悌、仁義也。」「黨有庠」者，黨，謂《周禮》五百家也。庠，學名也。於黨中立學，教閭中所升者也。「術有序」者，術，遂也。《周禮》：萬二千五百家為遂。遂有序，亦學名。於遂中立學，教黨學所升者也。「國有學」者，國，謂天子所都及諸侯國中也。《周禮》天子立四代學，以教世子及群後之子，及鄉中俊選所升之士也。而尊魯，亦立四代學。餘諸侯於國，但立時王之學，故云「國有學」也。參见：《禮記正義》，頁 1227，上欄。

[11]此為《漢書・食貨志》記周室先王之制所言，六甲指六書，分：指事、象形、形聲、會意、轉注、假借；五方指方名之學；書計指書寫、計算之學。參見：王志民、黃新憲，《中國古代學校制度考略》，北京：首都師範大學出版社，1998 年，頁 11。

它「灑掃應對進退之學」[12]。一旦正式進入「小學」學習，六藝之「樂」便成為其學習內容的載體；「樂」之不同組成部分，如詩、樂（曲）、舞等，就是其學習的科目；逐漸再以「樂」向外輻射教授「禮」、「射」、「禦」等內容。[13]以「樂舞」為例，兒童時學習「勺舞」[14]、青春期時學習「象舞」，待到二十歲左右才能學習「大夏舞」，這種循序漸進的過程符合一個人身體、心靈成長的過程。[15]與「樂舞」類似，「詩」、「樂（曲）」等方面的訓練也是處於同樣是由簡而繁的過程。

這裡需要補充的是，「小童」在「小學」的學習過程中，要經歷一系列的達標考核，被稱之為「中年考校」。在「鄉學」中就是「鄉遂大夫考校其藝」；在「國學」中，也會有老師負責考核，孔穎達說：「非惟鄉人所教如此，王子公卿之子亦當須教，其不肖者亦當退之。」[16]這種「中年考校」是對「小童」在「小學」學習過程中的階段性考評；考評之重點，並非是小童對作為載體之詩、樂（曲）、舞等形式的表現力，而是小童對「樂」之形式背後透出的對德性生命之啟示的領會程度。小童處於不同的學習階段，其對「樂」之啟示的領悟程度亦不同，如《禮記・學記》說：

一年視離經辨志，三年視敬業樂群，五年視博習親師，七年視論學取友，謂之小成。九年知類通達，強立而不反，謂之大成。……

由此可以看出，從「小學」學習的第一年，「離經辨志」就成為所有學童的學習

[12]朱熹在《小學（序）》中說：「古者小學，教人以灑掃，應對，進退之節；愛親，敬長，隆師，親友之道。皆所以爲脩身，齊家，治國，平天下之本，而必使其講而習之於幼穉之時。欲其習與智長，化與心成，而無扞格不勝之患也。」朱熹此處所謂「小學」，當是傳統「家塾」之教，在鄉學中與教禮樂技藝的「小學」連在一起。

[13]「書、數」既然被人稱為「小六藝」，則「禮、樂、射、禦」則被稱為「大六藝」。參見：王志民、黃新憲，《中國古代學校制度考略》，1998 年，頁 12。而說其它三種是由「樂」向外輻射，是因在樂的研習傳授過程中可以也必然要加入「禮、射、禦」的說明，詳見下文。

[14]我們可以理解為小型舞蹈，適合于兒童的舞蹈內容、動作。

[15]打個比方：兒童之「勺舞」就好像廣播體操，即可以矯正、輔助筋骨成長，又可用步伐、動作整齊等要求初步地鍛煉其協調合作能力；塑造筋骨有助於身體健康，而訓練協調能力，也可看做是對「和」（按：參見第四章第三節討論）的一種培育。

[16]《禮記正義》，頁 1227，上欄。

方向。「離經」者，孔謂之「離析經理，使章句斷絕」;「辨志」者，孔謂之「辨其志意趣鄉，習學何經矣。」[17]所謂「離經辨志」，便是透過對經典章句的辨析（比如對《詩經》的誦讀），樹立對德性生命最初地追求。學三、五、七年而所謂之「小成」，是經由「敬業樂群」（按：安心學業並與同學友好相處）、「博習親師」（按：廣泛學習並親近老師）、「論學取友」（按：明辨所學之是非且以德行結交朋友）等德性生命之展開程度的層層進步達至「修身工夫」的「小成」，也是「小學」的基本目的。[18]這種以小童對「樂」之引發德性生命展開的領悟程度作為考核之內容，既符合整個學校教育之初衷，也為之後的「大學」教育埋下了伏筆。有趣的是，七年之數也正是「太子」八歲到十五歲的七年，[19]足見《周禮》、《禮記・王制》、《禮記・學記》、《禮記・內則》等文獻中有關學校教育制度的描述是可以相互發明的。

經過一次次「中年考校」的「小童」也隨著年齡的增長而成為「少年」，他們也要開始為之後的「大學」學習做準備了。這些臨近入「大學」的「少年」們之學習程度，可以參照前文提到的「二十而冠，始學禮，可以衣裘帛，舞大夏，惇行孝弟，博學不教，內而不出」(《禮記・內則第十二》)。《大夏》者，帝禹之樂，《白虎通・禮樂》曰：「禹曰《大夏》者，言禹能順二聖之道而行之，故曰《大夏》也。」演繹大禹之樂以修孝悌之行，正是我們前一章所說的「如何賞樂以得先王之教」的問題，換言之：「小學」畢業之時，「少年」們已經由研習技藝轉向德性修養，學會欣賞帝禹的《大夏》之樂中透顯出的「孝悌」之德行，這比之「童蒙」時，只是聽從長輩訓誡的程度而言，大大地躍進了一步。這一步的邁進，也成就

[17]《禮記正義》，頁 1227，上欄。

[18]這和宋儒朱熹編寫《小學》時說「後生初學，且看《小學》書，那個是做人的樣子。」是相一致的。正因為「小學」教育可以依靠簡單的技藝傳授而立「修身」學問的大體，才使其後接「大學」學習順理成章。

[19]王應麟在《玉海・卷一百十一》上說：「周之制，自王宮、國都、閭巷黨街莫不有學，司徒總其事，樂正崇其教，下至庠塾，皆以民之有道德（之）老為左右師，自天子之元子、眾子，公卿大夫士之適子，至庶民之子弟，八歲（按：對應貴族子弟之十三歲）入小學。教之灑掃應對進退之節，禮樂射禦書數之文。十有五（按：對應貴族子弟之二十歲），進乎大學，教之致知格物正心誠意之道。」

了從「小學」到「大學」之轉變中一脈相承之「以樂成教」的理念。[20]

以上是對「小學」教育的簡單介紹，我們可以看到：在「小學」教育——這種涵蓋士人、甚至平民[21]的公民教育、基礎教育——中，「樂」作為一種載體讓不同科目得以傳授；在經歷不斷地演習過程後，承載的文化「樂」也逐漸融入到每個士人的日用倫常和道德血脈之中。同樣作為「學校」制度的「大學」教育，卻更近似為一種精英教育。在經過層層考核並通過司徒的選拔[22]之後，「小學」學習中出類拔萃的人才方能有資格進入「政教合一」的「大學」學習，這些人被稱作「俊士」，也就是國家、地方行政的預備人才。這些人作為國家未來的希望，其教育培養首先要立本，《禮記・學記》就有所說明：

> 夫然後足以化民易俗，近者說服，而遠者懷之，此大學之道也。……大學始教，皮弁祭菜，示敬道也；《宵雅》肄三，官其始也；……時觀而弗語，存其心也；幼者聽而弗問，學不躐等也。……大學之教也時，教必有正業，退息必有居。

如果說，在「小學」的學習中，「俊士」們已經初步掌握了具體的技藝、明確了內聖修身的德性心靈；則「大學」之「造士」就重在為「政府」培養人才，使「俊士」能為天下之事業有所貢獻，樹立其對家國天下的責任感與擔當意識，故而有

---

[20]故〈學記〉亦曰：「九年知類通達，強立而不反。」孔穎達對此句解釋十分肯定，他說：「九年考校之時，視此學者，言知義理事類，通達無疑。『強立』，謂專強獨立，不有疑滯。『而不反』，謂不違失師教之道，謂之大成。」達到這種程度的「少年」已經就進入了「大學」學習的門徑。

[21]這是一種制度設計，百姓之優秀子弟可以選拔入國學就代表著他們可以在鄉獲得小學教育。

[22]「命鄉論秀士，升之司徒，曰選士。司徒論選士之秀者而升之學，曰俊士。升於司徒者不征於鄉，升於學者不征於司徒，曰造士。」（《禮記・王制》）就是說，被選上的小童都要上報司徒審核，這些人就被稱作「選士」（被選上的人）；司徒再從這些「被選上的人」中再做篩選，優中擇優，就是「俊士」（出眾的人），「俊士」就可以入「大學」學習了；同時，上報到司徒那裡的「選士」不必在鄉服役，可以進入「大學」學習的「俊士」，連司徒也不能讓他們服役，這就是「造士」（有才德可以造就的人）。參見：錢玄、錢興奇編著《三禮辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1998 年，頁 696。賈公彥疏解「造士」時說：「鄉人既卑，節級升之，故為選士、俊士，至於造士。若王子與公卿之子，本位既尊，不須積漸，學業既成，即為造士。於是大樂正之官，總論鄉人造士，及王子等造士，以告於王，升諸司馬，故云『大樂正論造士之秀者，以告於王，而升諸司馬，曰進士』，是總包鄉人及王子及公卿之子學業成者。」

「大學始教，皮弁祭菜，示敬道也；《宵雅》肄三，官其始也」之論。「俊士」們進入「大學」，首先要明確「化民易俗，近者說服，而遠者懷之」的大學之道；進而祭拜「先聖」、「先師」，宣告進入「道統」之傳承；接著就要學習《小雅》中講入仕志向的三首詩，樹立起「君臣和睦」(〈鹿鳴〉)、「鞠躬盡瘁」(〈四牡〉)、「周愛天下」(〈皇皇者華〉)的政治理想[23]，如此方可保證「大學」學習之綱目並舉。從「小學」到「大學」之學習重心的轉變，帶來了教學方法和狀態的變化，比如：在「大學」的教學中，老師需要在「大學」教育過程中，營造一種「長幼有序」的氣氛，要求不同年紀的「俊士」們「幼者聽而弗問，學不躐等也。」；也要「時觀而弗語，存其心也」，將問題留給「俊士」們獨立思考，「西周大學中的活動，是一種實際訓練，(注重)培養學生的實踐能力。」[24]換個角度來看，既然「大學」教育是面對優秀人才的精英教育，那麼，負責設計、執行「大學」教育工作的人員也應該是國家遴選的優秀教官。「大學」的教育究竟是誰主持？教學制度是如何運作的呢？「學校」制度是否也區分「教學」與「考核」之不同責任呢？面對這些問題，單單從「學校」制度來看「大學」教育已經不夠，那些身懷「六藝」之學、參與「大學」教學工作的人員也將進入我們的考察之中，這也就是與「奏樂」相關的「樂官」制度。下面，我們就在逐一解答問題的過程中，展開對「樂官」制度的說明。

先來說說主持、設計「大學」教育的人，《禮記・王制》曰：

> 樂正崇四術，立四教。順先王《詩》、《書》、《禮》、《樂》以造士。春秋教以《禮》、《樂》，冬夏教以《詩》、《書》。

[23]此三篇常見於典籍之中，例如：《左傳・襄公四年》：「對曰，三夏，天子所以享元侯也，使臣弗敢與聞，文王，兩君相見之樂也，臣不敢及，鹿鳴，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉，四牡，君所以勞使臣也，敢不重拜，皇皇者華，君教使臣曰，必諮於周，臣聞之，訪問於善為諮，諮親為詢，諮禮為度，諮事為諏，諮難為謀，臣獲五善，敢不重拜。」本章第二節將對此文段有所討論。

[24]郭齊家，《中國古代學校》，北京：商務印書館，1998 年，頁 21。

總體來講，是「樂正」編訂《詩》、《書》、《禮》、《樂》四教，以適當地科目來培養人才。「樂正」是早期樂官的名稱，也是國家掌管教育的最高負責人，故有孔穎達注謂「樂正，樂官之長，掌國子之教。」「樂正」奉「夔」為祖而有「大樂正」和「小樂正」之別，有《虞書》為證，曰：「夔，命汝典樂，教胄子。」到了《周禮》中，大、小「樂正」便成為「大司樂」和「樂師」，所謂「大司樂掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。」(《周禮・春官宗伯》) 就是解釋「大司樂」(「中大夫」之職) 之「典樂」、「掌教」之雙重職責。《周禮・春官宗伯》又進一步描述了「大司樂」这两重職責，它講：

> 大司樂……以樂德教國子，中、和、祗、庸、孝、友；以樂語教國子，興、道、諷、誦、言、語；以樂舞教國子，舞云門、大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。以六律、六同、五聲、八音、六舞、大合樂。以致鬼、神、示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。……

依文可見，**前句**是說「大司樂」有「掌教」的職責，他用「樂」教育國子[25]具備忠誠、剛柔得當、恭敬、有原則、孝順父母、友愛兄弟的德行，用「樂」教會國子比喻、稱引古語、背誦詩文、吟詠詩文等語言按巧，用「樂」教國子學會《云門》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》等舞蹈；**後句**是說「大司樂」有「典樂」的職責，他能帶領眾樂師用六律、六同、五聲、八音和六代的舞一起配合演奏，以招致人鬼、天神和地神來祭祀，以使各國親睦，民眾和諧，賓客安定，遠人悅服，動物繁生。可以這樣說，「大司樂」培養「俊士」就是「以治建國之學政，而合國之子弟焉」，而培訓教育的方式手段就是圍繞著「樂」的各個面向而展開的，這和我們所說的「大學」教育之綱目是相同的。相較于「大

[25]近於「俊士」而稍有差別，見前注。

司樂」(或者說「大樂正」)提綱契領地總掌國家教學體系而言,「樂師」(「下大夫」之職,或稱之「小樂正」),被規定為「掌國學之政,以教國子小舞。」[26]也就是是具體負責調配、安排教學內容、教師人選的官員,通俗地說,應該是總領「大學」教學事務的官員。那麼,他又會如何具體安排這些「俊士」們的學習任務呢?《禮記・文王世子》曰:

凡學世子及學士,必時。春夏學干戈,秋冬學羽籥,皆於東序。小樂正學干,大胥贊之。籥師學戈,籥師丞贊之。胥鼓南。春誦夏弦,大師詔之。

這段話包含的內容不少,我們先來說「小樂正」是如何安排學校教學事務的。「小樂正」根據時令、季節變化來安排這些「俊士」的學習內容。依照季節分類,春夏教「武」舞,秋冬教「文」舞,都在東序(按:夏代「大學」之稱)中進行。「武」舞中,「小樂正」教「武」舞怎樣運用「干」,由「大胥」協助他;「籥師」教「武」舞怎樣運用「戈」,由「籥師丞」協助他。由「大胥」擊鼓為節奏以教授《南》。春季教讀《詩》,夏季教彈琴,由「大師」[27]來演示。總而言之,教學內容是圍繞著「樂」及相關內容而展開[28],授課內容亦正合「樂」之詩、樂(曲)、舞等方面,這就是「小樂正」用以安排「大學」教學事務安排的綱領。我們再來看看這段文字中涉及到的三種「樂官」:一、「大胥」(「中士」之職),按《周禮・春官宗伯》所講,「大胥:掌學士之版,以待致諸子。春,入學,舍采合舞。秋,頒學合聲。以六樂之會正舞位,以序出入舞者,比樂官,展樂器。凡祭祀之用樂者,以鼓徵

[26]凡舞,有帗舞,有羽舞,有皇舞,有旄舞,有幹舞,有人舞。教樂儀,行以《肆夏》,趨以《采薺》,車亦如之。環拜,以鐘鼓為節。凡射,王以《騶虞》為節,諸侯以《貍首》為節,大夫以《采蘋》為節,士以《采蘩》為節。凡樂,掌其序事,治其樂政。凡國之小事用樂者,令奏鐘鼓。凡樂成,則告備。詔來瞽皋舞;及徹,帥學士而歌徹;令相。饗食諸侯,序其樂事,令奏鐘鼓,令相,如祭之儀。燕射,帥射夫以弓矢舞。樂出入,令奏鐘鼓。凡軍大獻,教愷歌,遂倡之。凡喪,陳樂器,則帥樂官;及序哭,亦如之。參見:《周禮注疏》,頁 701,下欄。

[27]有人譯作「太師」是不準確的,樂官中應是「大師」,而「太師」應指三公之一,又作「太保」,或「太子太傅」。參見:錢玄、錢興奇編著《三禮辭典》,南京:江蘇古籍出版社,1998 年,頁 217-218。

[28]比如,「瞽宗」即樂之鼻祖所祭祀之地,因為「瞽」作為四種盲眼樂師之一,成為了「樂」的一個符號,著名的「瞽叟」(帝舜之父)就是帝堯時代著名的音樂家。

學士。序宮中之事。」「大胥」這個樂官是掌管「俊士」們戶籍的官員，一旦有事發生，就可以儘快找到每一位「學員」；同時，「大胥」在春季入學校幫助「小樂正」排練舞蹈，秋季要考核「俊士」學習效果，並根據成績發放排名榜單，以正綱紀。在負責考校年輕「俊士」們的過程中，「大胥」也要對樂官、樂器等進行考核、檢視，可以說，作為學校的「教導主任」，「大胥」需要監管學校的制度落實和教學效果，維護和伸張「大司樂」的教學理念。二、「籥師」(「中士」之職)，按《周禮・春官宗伯》所講，「籥師：掌教國子舞羽吹籥。祭祀，則鼓羽籥之舞；賓客、饗食，則亦如之。大喪，廞其樂器，奉而藏之。」較之「小樂正」和「大胥」來看，「籥師」算是第一線的專科教員，並在祭祀場合中負責處理有關「籥」的問題。三、「大師」(「下大夫」之職)，按《周禮・春官宗伯》所講，「大師：掌六律、六同，以合陰陽之聲。陽聲：黃鐘、大蔟、姑洗、蕤賓、夷則、無射。陰聲：大呂、應鐘、南呂、函鐘、小呂、夾鐘。皆文之以五聲：宮、商、角、徵、羽。皆播之以八音：金、石、土、革、絲、木、匏、竹。教六詩，曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌；以六德為之本，以六律為之音。」「大師」一條目所記載之內容是我們最為熟悉的，可以說，「大師」之職就是統管教授「樂」的所有理論問題、專業知識。同時，作為與「樂師」(「小樂正」) 同為「下大夫」的官員，「大師」為「大司樂」之下等階最高的「樂官」，直接接受「大司樂」之管理。那麼，「大師」與「樂師」又有什麼分工關係呢？我們在前面說過「樂師」是總管「大學」教學事務的官員。比照來看，「大師」就應該是負責「教學演示」、「實踐訓練」的官員。於是，就有人說「樂師」與「大師」應該是自「大司樂」下分出的兩系：「樂師統領一系，以掌學政為主；大師統領另一系，以掌樂事為主。大師下轄樂官分工較細，唱歌、舞蹈、音律調試、樂器保存等均有專職，顯示出周代

中後期以來的樂官制度的確趨於嚴密。」[29]這個觀察是合理的，但其中將「學政」與「樂事」分開的表述就不甚理想。我們要強調的是，所謂「學政」與「樂事」的分離是不完全的，自「樂師」與「大師」之下的不少「樂官」即需要在「學政」中教導「俊士」技藝與理念，也需要在「樂事」實踐中擔負起演奏的工作。

既然說到了「大師」代表著「大學」學習中「教學演示與實踐」的一面，就不能不對「大學」學習「注重實踐」的理念做一點評。如果說「小學」的教育還注重口手相傳式的培養方法，那麼，「大學」的教學中，老師就要注重培養「俊士」們的獨立思考能力。老師們之所以能夠「時觀而弗語，存其心也」而能令「俊士」們學會自己思考，全憑這種實踐教育。尤其是當「樂」作為一部完整的「歷史戲劇」出現在大型祭祀活動之中時，每一個參演者都是喻「學習」於「表演」之中。如果「俊士」們難以領會課堂上的說教，不妨就用這種實踐參與的方式讓他們產生切身體會。這也就是孔穎達一面說「大學之道」是「學賢聖之道理，非小學技藝耳」，而另一面說「至二十入大學之時，仍於大學之中兼習四術」的原因，正是喻「道」於「藝」也。

有關「學校」制度的說明基本告一段落，單就「大學」教育而言，我們可以這樣總結：「學校」制度中的「大學」教育，主要由「大司樂」主持；在教學過程中，「俊士」們經歷「樂師」負責的「課堂學習」和「大師」負責的「實踐演練」等科目，旨在達到「自主地」體悟「樂」中之「德」並踐行之的「賞樂」目的。下面，我們將討論重心從有關「賞樂」的「學校」制度轉到有關「奏樂」的「樂官」制度上來。既然前文已經交代過，這兩個制度有很大程度的交叉，我們就從它們的交叉處說起，先說說那些參與「大學」教學活動的「樂官」：

[29]黎國韜，《先秦至兩宋樂官制度研究》，廣州：廣東人民出版社，頁 62。

大司樂：中大夫二人。……以治建國之學政，而合國之子弟焉。

樂師：下大夫四人，上士八人，下士十有六人；府四人，史八人，胥八人，徒八十人。……掌國學之政，以**教**國子小舞。

大胥：中士四人。……掌學士之版，以待致諸子。

小胥，下士八人。府二人，史四人，徒四十人。……掌學士之徵令而比之，觥其不敬者，巡舞列而撻其怠慢者。

大師：下大夫二人。……掌（**教**）六律、六同，以合陰陽之聲。

小師：上士四人。……掌**教**鼓鞉、柷、敔、塤、簫、管、弦、歌。

磬師：中士四人，下士八人；府四人，史二人，胥四人，徒四十人。……掌**教**擊磬、擊編鐘。

笙師：中士二人，下士四人；府二人，史二人，胥一人，徒十人。……掌**教**吹竽、笙、塤、籥、簫、篪、笛、管，春牘、應、雅，以教械樂。

韎師：下士二人；府一人，史一人，舞者十有六人，徒四十人。……掌**教**韎樂。

旄人：下士四人；舞者眾寡無數，府二人，史二人，胥二人，徒二十人。……掌**教**舞散樂、舞夷樂。

籥師：中士四人；府二人，史二人，胥二人，徒二十人。……掌**教**國子舞羽吹籥。〈春官宗伯〉

鼓人：中士六人；府二人，史二人，徒二十人。……掌**教**六鼓、四金之音聲，以節聲樂，以和軍旅，以正田役。

舞師：下士二人；胥四人，舞徒四十人。……舞師：掌**教**兵舞，帥而舞山川之祭祀；**教**帗舞，帥而舞社稷之祭祀；**教**羽舞，帥而舞四方之祭祀；**教**皇舞，

帥而舞旱暵之事。凡野舞，則皆教之。〈地官司徒〉

以上簡單列舉《周禮》所見參與「大學」教學工作之「樂官」名目及分工。這些「樂官」都具有「教」的職責（見引文黑體處），或總體負責教學設計、或具體負責課程講授、或擔任監督考核之職責等等，由此可見，「大學」教育中，「俊士」之技藝學習分工十分細緻。又如果我們承認「大學」乃是以「德性」教育為核心的國家政治人才培訓機構，則就某一位「俊士」而言，不可能在有限的學習時間內，精通各種不同技藝，那麼，這種細緻的分工又目的何在呢？一來，自然是為了滿足「俊士」們各有所長、各有所專，所設之科目、老師自然不能千篇一律。二來，「俊士」們只有接受如此多門類的培訓，才能對每一科目都有必要的了解，以充分的領會「樂」的意義、學會「賞樂」。教「音律」的「樂官」（如：「大師」）讓「俊士」們知道什麼是準確的音高，教「樂器」的「樂官」（如：「小師」、「磬師」等）讓「俊士」們知道如何製造、演奏樂器，教「舞蹈」的「樂官」（如：「旄人」等）讓「俊士」們知道進退的節奏和動作的意義，如此等等。需要特別注明的是，說到「舞師」所教授舞蹈技藝之時，《周禮》強調：「凡野舞；則皆教之。」簡言之，各種類型的隊列都會在學校傳授。我們之前說過「舞」之行列進退亦和軍旅、陣型、戰爭等軍事相關，故言「皆」以強調「俊士」們需要對此道要有一定程度的掌握和運用。**總而言之**：在學校制度中，「樂官」們在保證「俊士」們的德性培養之前提下，一來保證「俊士」們學有專長，二來引導他們領會「樂」的每一個細節之含義（亦即「賞樂」），並完成相關能力的塑造。

與「學校」教學職責相對，還有一批同屬「大司樂」、「樂師」和「大師」的管理之下、而專門負責祭祀奏樂的人員，他們就是負責「奏樂」的樂官們。如果說學校教育是以「樂師」為首、分管「學政」的樂官為主，那麼，祭祀演奏就是

以「大師」為首、分管「樂事」的樂官為主了。我們將祭祀儀式當做是一部舞臺戲劇來看，這些分管「樂事」的樂官就可以分為「臺前」和「幕後」兩類；而他們之間的默契配合，是成就一場莊嚴祭祀的客觀條件。依照《周禮・春官宗伯》之記載，這當中負責「臺前」演奏的樂官有：

瞽朦：上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百有六十人。……掌播鼗、柷、敔、塤、簫、管、弦、歌。……以役大師。

視了：三百人，府四人，史八人，胥十有二人，徒百有二十人。……掌凡樂事播鼗，擊頌磬、笙磬。

鐘師：中士四人，下士八人；府二人，史二人，胥六人，徒六十人。……掌金奏。

鎛師：中士二人，下士四人；府二人，史二人，胥二人，徒二十人。……掌金奏之鼓。

鞮鞻氏：下士四人；府一人，史一人，胥二人，徒二十人。……掌四夷之樂與其聲歌。

而負責「幕後」協同、準備的各個樂官，見《周禮・春官宗伯》曰：

典同：中士二人；府一人，史一人，胥二人，徒二十人。……掌六律、六同之和，以辨天地四方陰陽之聲，以為樂器。

典庸器：下士四人；府四人，史二人，胥八人，徒八十人。……掌藏樂器、庸器。

司干：下士二人；府二人，史二人，徒二十人。……掌舞器。

既然文中明確指出「臺前」負責演奏各種樂器的樂官主要是以「瞽」為代表的四

類盲樂師[30]，這就難免令我們產生些許疑惑：第一，「臺前」的演出如何形成統一調度；第二，「臺前」的舞蹈由誰來表演；第三，為何負責演奏「鐘」、「鎛」的樂官要單獨列出。想要解釋這些問題，我們就要復原祭祀「奏樂」的整體過程，看一下「臺前」、「幕後」的樂官們，如何在「大司樂」、「樂師」和「大師」的調度下各司其職，如何在「奏樂」過程中協同運作，使祭祀「奏樂」有條不紊：

在「大司樂」依照時令確定祭祀之神祇、祖先，則所用之「樂」（如：「乃奏黃鐘，歌大呂，舞《云門》，以祀天神。」〈春官宗伯〉）便隨之確定。之後，「樂師」與「大師」便要開始籌備「樂」的用地、人員、樂器、服飾、排演等等工作。此時，「樂師」充當藝術總監之職，「大師」則是「奏樂」的指揮。一般來說，固定的祭祀都會演奏固定的「樂」，而固定的「樂」亦有固定的樂器、服飾等器材要求，這時「典同」就要負責依照「音律」調試、製造「樂器」，「司干」就要負責準備道具、服飾等材料。祭祀「奏樂」之始，由「視了」引導「瞽朦」到相應方位的樂器坐好，「鐘、鎛」二師到體相較大的立式金屬樂器前，舞者戴好「司干」準備的服飾、道具，演職人員做好準備等「大師」的開場號令發出。「大師」敲擊節奏，帶領眾「瞽朦」開始吟誦[31]，樂器奏響、舞者登臺。舞者是由「樂師」引導的「國子」、「俊士」組成，他們動作統一、行列整齊，並對樂器演奏之曲調、節奏相當熟悉，也清楚自己一舉一動所表示的意義。樂章結束，「大師」發出號令，「奏樂」中止，「典庸器」替換準備下一場樂器，舞者更換下一場服飾，如果需要表現少數民族的風氣、風俗，就要請「掌四夷之樂與其聲歌」的「鞮鞻氏」表演特定段落。如此進行，直至「奏樂」結束、祭祀完畢。

[30]鄭玄云：「無目眹謂之瞽，有目眹而無見謂之矇，有目無眸子謂之瞍。」有人認為天生眼盲之人都在聽覺有神通，稱為「神瞽」，故選擇四類盲人為樂師；亦有人認為以盲人為樂師也是社會助養的方法。不得不補充一點，這種助養可以算作是為天下興利的行為，也是對墨子非樂的一個回應。參見：《周禮注疏》，頁 518，下欄。

[31]「令奏擊拊」者，拊所以導引歌者，故先擊拊瞽乃歌也。參見：《周禮注疏》，頁 720，上欄。

以上，我們以大祭祀的一次「奏樂」實踐為例，說明了參與「奏樂」的樂官們如何協同地完成整個「樂」的演奏[32]，同時，也對前文提出的問題有了相應的回答。[33]「奏樂」的樂官團體，和參與「大學」教育的樂官團體是相互平行對應的。在學校教育進行的時候，他們分別保證「俊士」們實踐課程與理論課程的傳授；在祭祀「奏樂」的時候，他們分別擔任表演與輔助的職責。**正是這種平行對應的關係，使「大學」教育中的「學校」制度與「樂官」制度緊密相連，使「樂官」制度中負責「學政」的樂官與負責「樂事」的樂官不可分割。**值得補充的是，既然是祭祀「奏樂」，就要表演相應「神祇、先祖」的光輝歷程，以祭祀「周武王」為例，祭祀「奏樂」一定就是《大武》之「樂」。在「奏樂」的過程中，「神祇、先祖」的精神就會隨著演奏「降」到人間、生動地表現在舞臺上，而所有參與「樂」之相關活動的人就會透過「樂」感受、體會到「神祇、先祖」的德性。這種以召喚先人的戲劇表演，只是為「樂」增加了神秘感和儀式感，卻也增加了「樂」之成教的效力。

說完有關「賞樂」的「學校」制度和有關「奏樂」的「樂官」制度，下面，我們介紹一下有關「作樂」的「采風」制度。從廣義來講，「采風」其實代表著「樂官」的諫言職能，這一點我們在前文中已有說明；而「采風」諫言大致可分為三種情況：了解各地風俗情況、提供策略意見和舉薦人才。因這三種情況分別對應不同的樂官職能與「制度」安排，而使「采風」制度與「樂官」制度有着密切的聯繫。

先說「了解各地風俗情況」這一類工作。《周禮・春官宗伯》中有「籥章」、

[32]當然，不同的祭祀，「奏樂」情況還有出入，樂官分工也會有細節調整。

[33]雖然沒有文獻明確說明我們提出的第三個問題：為何「奏金樂」的「樂師」不由「瞽朦」擔當，但就「鐘、鎛」樂器的複雜結構而言，讓視力正常的樂師擔任更為穩妥；並且，「鐘、鎛」之演奏同樣與軍事相關，樂師需要能及時看到行軍指揮號令的發佈。

「旄人」、「韎師」、「鞮鞻氏」四種掌各地風俗之樂的「樂官」[34]，還有〈地官司徒〉中負責教授各地樂舞的「舞師」等等，都具有掌握各地風俗情況的職責。例如前文已經說過的、官職最低的下士「鞮鞻氏」，他要在祭祀「奏樂」時負責各地風俗樂舞的表演，這就是要求他即時地關注各地風俗變化、動態，這其中的意義與價值是不言而喻的。單就「鞮鞻氏」能恰當地采編各地風俗樂舞而展現於「樂」之演奏中，便是了不起的一件事情。

再說「提供意見策略」這一類工作。比之前一個諫言工作而言，這個工作更有難度。這「提供意見策略」其實包含很多內容，有軍事戰爭的意見，有節氣測定的意見等等，我們在前文討論「樂舞」和「音律」的時候都有所說明。這裡，我們以中士「籥章」為例，看看他如何輔助四季農耕。〈春官宗伯〉寫到：「籥章：掌土鼓、豳籥。中春，晝擊土鼓、吹《豳》詩，以逆暑。中秋，夜迎寒，亦如之。凡國祈年于田祖，吹《豳》雅，擊土鼓，以樂田畯。國祭蜡，則吹《豳》頌，擊土鼓，以息老物。」孔穎達注：「《豳詩》，《豳風・七月》也。」賈公彥疏曰：「云『《七月》言寒暑之事』者，《七月》云『一之日觱發，二之日栗烈』，七月流火之詩，是寒暑之事。云『迎氣歌其類也』者，解經吹《豳詩》逆暑，及下迎寒，皆當歌此寒暑之詩也。」[35]簡言之，一個專管「土鼓、豳籥」的樂官，在農耕時代的中國社會，擔負起通過奏樂、吟詠來「昭示」四季土地之寒暑交替[36]的責任。面對這種情況，我們在感歎制度安排細緻之餘，也不得不對先秦時代的「樂官」的地位、甚至「樂」的地位做出新的評價。

然而，最能體現「樂」的突出地位的「采風」制度，還是我們**最後**要說的「舉

[34]黎國韜，《先秦至兩宋樂官制度研究》，廣州：廣東人民出版社，頁 61。
[35]《周禮注疏》，頁 741，上欄。
[36]以現代的眼光來看，這一工作近似以共振原理測定土壤的溫濕狀況，是一項有科學依據的技術，與第一章討論如何定律的原理相似。

薦人才」的這件事。承接上文說到「大學」的學校教育而來，「俊士」們在「大學」也要定期接受「大胥」的考核。那麼，考察合格的「俊士」會有怎樣呢？《禮記・王制》曰：

王大子、王子、群后之大子，卿大夫、元士之適子，國之俊選，皆造焉。大樂正論造士之秀者，以告於王，而升諸司馬，曰進士。

「大學」學習合格的「俊士」自然就是國之棟樑，這些優秀人才自然是要被舉薦為後備官員，這個舉薦的工作就由「大樂正」(即「大司樂」)完成。換言之，儘管比之「大司徒」之「卿」職而言，「大司樂」的「中大夫」之職低了不少，但可以說朝堂之上莫不是「大司樂」之門生，足以體現「大司樂」具有崇高的學統地位。而在「大學」教育中，如果遇到表現不佳的「俊士」時，《禮記・王制》又曰：

將出學，小胥、大胥、小樂正簡不帥教者，以告於大樂正，大樂正以告於王。王命三公、九卿、大夫、元士皆入學。不變，王親視學。不變，王三日不舉屏之遠方，西方曰棘，東方曰寄，終身不齒。

這就是說，在「俊士」們臨近畢業之時，小胥、大胥、小樂正逐級檢舉不遵循教導的子弟以報告大樂正，大樂正再報告給天子。天子命三公、九卿、大夫、元士都到學校去幫助教導這些子弟；如果還沒有改進，天子就親自到學校勸誡；如果還不改變，天子三天用膳不奏樂，並(忍痛)驅逐這些不遵循教導的子弟。可以說，配合「大樂正」完成相關的教學工作、幫助學校成功培養人才，是自天子、三公以至百官的共同責任。由此亦可知，「采風」制度中樂師、樂官對人才之舉薦，與「學校」制度對人才之培養也是一體之兩面。

有關「作樂」的「采風」制度的討論，我們就說到這裡。還有諸如「保氏」

等以諷誦「掌諫王惡，而養國子以道」的官員，也同樣處在以「樂」為核心向外輻射的制度之中，受討論篇幅所限，我們也就不再過多延伸。可以說，「采風」制度的建立，讓整個社會生活形成一個以「樂」為聯繫的、流動的整體，這就使社會活動之政治、文化、生活的不同分支、各個角落更加緊湊。

在本節的討論中，我們通過交叉分析有關「賞樂」的「學校」制度和有關「奏樂」的「樂官」制度，以及分情況討論了有關「作樂」職能的「采風」制度，基本厘清了在出現在《周禮》之〈春官宗伯〉、〈地官司徒〉和《禮記》之〈文王世子〉、〈王制〉、〈學記〉等相關文段所共同構建的「樂」之「制度」，完成了對「樂」制度之建立及樂職分工意圖的說明。可以說，到周代逐漸成熟的「樂制」，通過相應的形式輻射、滲透到社會的每個角落、每個個人。我們也可以想像，在這樣一套完善的「樂制」之輔助下，人才培養得到保障、人才舉薦進入良性循环、每個人都因「樂」之教養的滲透而從血脈深處認同先王之道。如此一來，構建所謂「禮樂社會」、「王道政治」也應該不再只是理想。但是，當這種理想中的制度落實到現實世界中時，各種各樣的問題卻最終讓「禮樂」之大厦崩壞。這又是為什麼呢？下一章，我們就從這些現實的問題說起。

二、「人心」:「樂教」之制度危機與孔子的重建

上一節的討論中，我們用「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的結構展現了在《周禮》和《禮記》中記載的、先人對「樂」之制度建立的構想；這一節的討論，我們將沿用「作樂」、「奏樂」和「賞樂」三分的結構來看看「樂制」落入現實社會時出現了哪些問題。這些問題究竟是制度本身的問題，還是參與者不遵守制度而導致的問題，也需要分開梳理清楚。有了對於現實問題的了解，我們便可進而對

以復興禮樂文化為己任的孔子是如何批評、解決相應問題的辦法加以研究，全面把握孔子以「樂」為教的思想。所以，在本節的討論中，我們先分別解釋「作樂」、「奏樂」和「賞樂」在「制度本身」和「不遵守制度」兩方面的問題；再以孔子的觀點一一進行回應；最終找到孔子所建立的儒家「樂教」的核心觀念。

我們先從「作樂」的制度本身在實踐時出現的問題說起。「作樂」所相關的制度便是「采風」制度。一旦樂官在向上反應風俗的過程中，涉獵的題材或處理的手法流於豔俗，就容易導致「淫詞豔曲」的出現。鄭衛之音、亡國之音就是其中的例子。《禮記・樂記》曰：

鄭衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。

我們在第一章討論到「聲」的概念時，就說到「鄭衛之音」是五聲之亂的標誌，鄭國之音好濫而淫志，衛國之音促速而煩志。這裡所謂「好濫」和「促速」就是樂師編排、演奏樂章的手法。既然「采風」制度的執行主體是樂師，樂師又必須將所采之風按照不同的手法融合到大型樂章之中，一旦這其中的手法處理不當，受誤導的自然是「樂」的欣賞者[37]，這就是「作樂」制度本身會有的問題。相比「鄭衛之音」而言，有關「亡國之音」的故事更加曲折精彩，能夠從中看到除「作樂」相關制度外，還有參與「作樂」活動的人會出現的、方方面面的問題。

「亡國之音」的由來，我們之前在第三章講師曠時說到過，鄭玄注《樂記》見：「濮水之上，地有桑間者，亡國之音，於此之水出也。昔殷紂使師延作靡靡之樂，已而自沈於濮水。後師涓過焉，夜聞而寫之，為晉平公鼓之，是之謂也。桑間在濮陽南。」《韓非子・十過》（節選，全文參照第三章論「奏樂以賞」）記：

[37]比如創作一部反應下層百姓艱辛耕作場景的樂章，如果樂師創制樂章過程中，稍有手法上的偏差，就會給人造成百姓民不聊生的悲慘感受，類似於時下的電視劇、電影的創作。

昔者衛靈公將之晉，至濮水之上，……聞鼓新聲者而說之……乃召師涓而告之，曰:「有鼓新聲者，……子為我聽而寫之。」師涓曰:「諾。」……靈公……遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺，酒酣，靈公起，公曰:「有新聲，願請以示。」平公曰:「善。」乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰:「此亡國之聲，不可遂也。」……平公曰:「寡人所好者音也，子其使遂之。」師涓鼓究之。……公曰:「清徵可得而聞乎？」師曠曰:「不可。……」平公曰:「寡人之所好者音也，願試聽之。」師曠不得已，援琴而鼓。……平公曰:「清角可得而聞乎？」師曠曰:「不可。……」平公曰:「寡人老矣，所好者音也，願遂聽之。」師曠不得已而鼓之。一奏之，有玄云從西北方起；再奏之，大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏於廊室之間。晉國大旱，赤地三年。平公之身遂癉病。故曰：不務聽治，而好五音不已，則窮身之事也。

這件事有哪些參與「作樂」活動的人的問題呢？簡言之：**其一**、樂官師涓在桑間濮水之地采得之「風」，便是當年紂王讓樂官師延作的亡國樂章流傳至此地而來；師涓不知典故而妄自上報君主，終導致不幸之事情發生，這個側面清楚地反應了「采風」制度在實踐過程中出現在樂官身上的問題。**其二**、文段中第一個君主正是來自有「鄭衛之音」之稱的衛國，這個衛靈公為記錄一段新奇的樂章，特地召樂師師涓前來侍奉；並且這個衛靈公所喜歡的樂章恰恰就是紂王命師延所作靡靡之音，足見衛國之音之所以有「煩促」之稱，正是受國君所好的影響。**其三**、第二個君主晉平公為追求新奇的感受，一遍又一遍地「迫使」師曠演奏不應該演奏的樂章；《晉語八・第十四》對晉平公更有「平公說新聲」的評價；晉平公對新奇樂章的追求，也反映了「采風」制度在實踐過程中出現在受眾，尤其是君主身

上的問題。**其四**、師曠的諫言職責與演奏職責的分離，使得他一方面需要勸誡晉平公不能再追求新奇樂章，一方面又要聽從晉平公讓他繼續奏樂的命令；出現在師曠身上的衝突與張力，體現了兩種職能間的矛盾，更體現了人為因素、政治因素導致學統地位的衰落。當然，這一事例還涉及到國家間樂官的交流、國家之間文化的差異等等問題，我們不再詳談。總之，這種種問題的出現，直指執行制度的「人」的因素。

以上我們所談的是有關「作樂」之「制度本身」和「不遵守制度」兩方面的問題，下面接著說有關「奏樂」之「制度本身」和「不遵守制度」兩方面的問題。我們同樣從「奏樂」之「制度本身」的問題說起。

「奏樂」之制度就是用來規範樂官、樂師在祭祀、外交等等場合演奏「樂」的制度；而與之相關緊密的，就是前文所介紹的「樂官」制度。可以這樣說，建立一個規範的「樂官」制度之初衷，是為了讓樂官們分工明確，從而保證「樂事」之運轉流暢。然而，在這個制度確立之後，出現了兩種不為人所喜的結果：**其一**、樂官的職業化、客觀化；**其二**、樂官對於技藝、器物的追求。尤其這第一種後果的產生可謂貽害無窮，甚至可以說「樂官」的制度化、客觀化成為了致使禮樂最終走向崩壞的重要因素。《左傳・襄公十一年》記：

> 鄭人賂晉侯以師悝，師觸，師蠲，……歌鐘二肆，及其鎛磬，女樂二八，晉侯以樂之半賜魏絳，……

這個事情在《國語・晉語七》亦有記載說：「十二年，公伐鄭，軍於蕭魚。鄭伯嘉來納女、工、妾三十人，女樂二八，歌鍾二肆，及寶鎛，輅車十五乘。公錫魏絳女樂一八、歌鍾一肆。」簡言之，鄭國人[38]為避免戰事，賄賂諸侯聯盟的盟主

[38]按：前文是鄭衛之音的衛國，此處是鄭衛之音的鄭國，可見鄭衛二國在樂事之上多有「標新立異」的行為。

晉悼公。禮物包括三個樂師，師悝、師觸和師蠲，還有兩套編鐘樂器、配器以及女樂十六人。晉侯又把這些禮物分了一般給魏絳。這件事有哪些不合道義之處呢？**其一**、晉國會盟諸侯攻打鄭國，是因襄公十一年鄭國對宋國發動的不義之戰；鄭國以樂師、樂工賄賂晉侯以避免諸侯圍攻，是以不義而掩飾不義。**其二**、晉侯將收受賄賂而停止對鄭戰爭是不義，又以收受之賄賂賞賜臣下亦是不義。然而，這些不義之行的中間，還隱藏著一個**更嚴重**的問題，那就是：所有的樂師、樂工、樂器等都像貨物一般被送來送去。像這種樂工互贈的事件絕非首例，鄭國用樂工賄賂晉國的事情早有發生。《左傳・成公九年》記：

晉侯觀於軍府，見鍾儀，問之曰:「南冠而縶者，誰也？」有司對曰:「鄭人所獻楚囚也。」使稅之，召而弔之。再拜稽首。問其族，對曰:「泠人也。」公曰:「能樂乎」對曰:「先父之職官也，敢有二事？」使與之琴，操南音。

鄭國把戰勝楚國而俘獲的樂師鍾儀敬獻給晉侯；保留有世家傳承[39]的鍾儀因演奏極具特色的南音而深得晉侯喜愛。晉侯十分滿意鄭國的供奉，鄭國自然便會一而再再而三的贈送樂工來賄賂晉侯，這便有了前文紀錄之襄公十年發生的事情。我們可以看到，樂工被當做禮物相互贈送並未引起當時的各位君主、臣工的警覺，反而視之為理所當然、無傷大雅。這是為什麼呢？其實，在「樂官」制度的形成過程中，樂工慢慢從「樂」的詮釋者淪為一個演奏「樂」的工具、一個為了滿足制度而負責具體分工的官員。這樣的一個工具、一個官員，自然要依靠其客觀的品質、功能來衡量、表現其價值。如此一來，樂工道德修養之一面被忽略，樂工所代表的學統地位被弱化，「樂」的精神核心更在消失。由此可知，君主間相互

[39]如〈王制〉所論：「凡執技以事上者：祝史、射禦、醫藭及百工；凡執技以事上者：不貳事，不移官，出鄉不與士齒」之旨，樂師一職因其職業的特殊性，更保留有世家傳承的傳統。鍾儀既為樂師，也算是「禮樂世家」出身，更答「先父之職官也，敢有二事」，足見樂師的世家性質；使與之琴而奏南音，體現出這種世家傳承的音樂技藝有其固有的套路、規章，樂師經家族傳承而得來的知識、技藝具有相當的固定性和地域特徵性。

贈送樂工這件事，是諸多不合道義的行為中最為嚴重的一環。[40]

說完「奏樂」之制度本身出現的問題，緊接著就要說說參與到這個活動中的人所出現的問題；而參與「奏樂」活動的人主要表現出兩種問題：**其一**、追求「奏樂」技藝、樂器等的精湛與華美；**其二**、濫用「樂」的演奏場合。**前者**，正是樂工隨著制度建立而墮落為「奏樂」之工具，導致追求技藝精湛成為樂工價值得以體現的唯一途徑；**後者**，則是「樂」的意義被客觀化之後，通過「奏樂」表達一些僭越禮制的意向。下面，我們先從前者開始說明。

《禮記・樂記》有言曰：「是故樂之隆，非極音也。」就是說「樂」不是為追求「音」（樂曲）的極致而創制的。然而，夏商周之天子、諸侯追求「極音」的行為是比比皆是，《呂氏春秋・侈音》是這麼說的：「夏桀、殷紂作為侈樂，大鼓鐘磬管簫之音，以鉅為美，以眾為觀，俶詭殊瑰，耳所未嘗聞，目所未嘗見，務以相過，不用度量。宋之衰也，作為千鍾。齊之衰也，作為大呂。楚之衰也，作為巫音。」[41]可以說，一代又一代的君主因為追求「極音」而導致國家衰落，甚至周景王更是因為追求「極音」而不幸駕崩。《國語・周語下第三》[42]記曰：

二十三年，王將鑄無射，而為之大林。

單穆公曰：不可。……

王弗聽，問之伶州鳩，對曰：臣之守官弗及也。（不可。）……

王不聽，卒鑄大鍾。

二十四年，鍾成，伶人告和。

二十五年，王崩，鍾不和。

[40]孔子對這種送樂官的行為十分反感，下文將談到《左傳・成公二年》記孔子之評論：「仲尼聞之曰，惜也，不如多與之邑，唯器與名，不可以假人。」

[41]陸玖，《呂氏春秋譯注》，北京：中華書局，2011 年，頁 137。

[42]又見《左傳・昭公二十一年》記「春，王將鑄無射」。

在「無射」大鐘鑄造的的過程中，周景王先問單穆公[43]，單穆公勸阻他不要鑄造大鐘；周景王不甘心又越過單穆公直接問負責演奏的伶州鳩，還是被勸阻；周景王最後直接命令負責鑄造的樂工打造大鐘，終於在周景王二十四年造成，樂工為媚上而報告鐘和；可惜，次年周景王在大鐘的影響下，不幸駕崩[44]，可見大鐘不和。周景王鑄「無射」大鐘雖說是一個獨立事件，但從中能反應出當時周室的很多問題。**首先**，樂師、樂工的職責已經充分客觀化。從單穆公到伶州鳩再到伶人，周景王為了鑄造大鐘，直接對負責樂器鑄造的專職人員發出命令。**其次**，樂官價值的體現需要依靠技藝。伶人說鐘「和」，是以鑄造技藝之高超最終鑄成一口曠古未有的大鐘來說的。周景王自然對這個（些）伶人很滿意，根本不會以之前兩位臣工的建議為意。樂工以技藝取悅君主，君主又憑技藝獎賞樂工，導致周景王赤裸裸地以伶人的工具價值判斷其優劣的行徑。最終，周景王傷了諫言臣工的心，又自食不和之鐘的惡果，更令周室陷入「王子朝之亂」[45]。「周景王鑄無射鐘」這件事反映了參與到「奏樂」活動的人，因貪圖「極音」而追求技藝的高超、樂器的精良導致的嚴重問題。這種情況在春秋時代已經很普遍，也得到一定的關注。《國語・楚語上第十七》記：

> 靈王為章華之臺，與伍舉升焉，曰：「臺美夫！」對曰：「臣聞國君服寵以為美，安民以為樂，聽德以為聰，致遠以為明。不聞其以土木之崇高、彤鏤為美，而以金石匏竹之昌大、囂庶為樂；不聞其以觀大、視侈、淫色以為明，而以察清濁為聰。

[43]按：周景王二十一年（西元前 524 年），魯大夫閔子馬批評周王室不講學問，是混亂的先兆。同年，周景王打算廢小錢，鑄大錢。單旗（即單穆公）進行勸諫，未果。西元前 522 年周景王又想造一套名叫無射的大型編鐘，單旗以勞民傷財為由勸諫，周景王還是不聽。單旗認為這樣的局面對自己不利，於是拉攏劉獻公劉摯的庶子伯盆和周景王之子王子猛、王子匄，培植勢力。而周景王則意屬王子朝繼承王位。

[44]周景王駕崩是周室衰落的重要標誌，〈周語下〉亦曰：「景王崩，王室大亂。及定王，王室遂卑。」

[45]見前注。

楚靈王以「高臺」之美為追求，形同周景王對「無射」大鐘的喜好；而大臣伍舉（伍子胥之祖父）的勸誡之辭，則反映了一批有識之士對單純追求「奏樂」之美感的思考與批判。這種批判雖說只是基於一種對於傳統規範的追溯，但開啟了對「樂」之核心價值的反思，從而對後世思想的發展產生了影響。與此同時，在「樂」的象徵意義客觀化之後，另一種因為人而引發的「奏樂」問題逐漸增多。這就是出於不遵守制度、僭越逾制而濫用「樂」的問題。[46]《左傳・襄公四年》記[47]：

穆叔如晉，報知武子之聘也。晉侯享之，金奏《肆夏》之三，不拜；工歌《文王》之三，又不拜；歌《鹿鳴》之三，三拜。

韓獻子使行人子員問之，曰：「子以君命辱於敝邑，先君之禮，藉之以樂，以辱吾子，吾子舍其大而重，拜其細，敢問何禮也？」

對曰：「三《夏》，天子所以享元侯也，使臣弗敢與聞；《文王》，兩君相見之樂也，臣不敢及；《鹿鳴》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉；《四牡》，君所以勞使臣也，敢不重拜；《皇皇者華》，君教使臣曰：『必諮於周。』臣聞之，訪問於善為咨，咨親為詢，咨禮為度，諮事為諏，諮難為謀，臣獲五善，敢不重拜。」

我們在第三章已經說過，這裡穆叔之「不拜」是一種「去儀式化」的行為，是一種外交場合之中保存國體的權宜之計。[48]前文在介紹「大學」學校教育時，我們說過《鹿鳴》、《四牡》和《皇皇者華》三篇的學習是「俊士」入「大學」的第一門課程。魯穆叔對這三個樂章的評價是：「《鹿鳴》是貴國用以嘉許敝國國君的，怎能不拜謝；《四牡》是貴國國君慰勞使臣的，怎能不拜謝；《皇皇者華》是國君對使臣的指教，又怎麼不重謝呢？」晉侯以這三個樂章招待魯穆叔是以恰當之「樂」

[46]鑒於第三章「奏樂」討論中已經對很多不合禮制的文段做過分析，我們在此處就用一個沒解釋過的事例以避免重複。

[47]亦見於《國語・魯語下第五》。

[48]我們無法得知晉侯以僭越禮制之「樂」招待魯穆叔究竟是居心不良，還是習以為常。

歡迎客人，「樂」所具備的意義與時下的場合正相應，這個「奏樂」就是符合規矩的。但是前面兩個樂章的演奏，三《夏》和《文王》，一是天子召見諸侯之樂，一是諸侯間見面之樂，都是錯用了「樂」的意義，便生出僭越之嫌。這個僭越的行為既然是晉侯決定，我們就可以說：晉侯的主觀意向導致「奏樂」制度在實踐過程中出現了問題。然而，產生這個問題是否應該完全歸咎於晉侯，還是取決於「奏樂」制度落實後產生出太多的條條框框，還有待後文再討論。

說完有關「作樂」與「賞樂」之「制度本身」和「不遵守制度」兩方面的問題，最後，我們來看看有關「賞樂」之「制度本身」和「不遵守制度」兩方面的問題。「賞樂」不存在太多有關制度本身的問題，因為有關「賞樂」的「學校」制度並不是直接關涉「賞樂」行為的制度，而只是一個培養「賞樂」能力的體制。常言有謂「師父領進門，修行在個人」，「賞樂」的能力訓練也是如此，學校培養之後的人才必定各有千秋。單就對天子的「賞樂」規範而言，《國語・周語上第一》記載邵公對周厲王說：

> 故天子聽政，使公卿至于列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴，瞍賦，矇誦，百工諫，庶人傳語，近臣盡規，親戚補察，瞽、史教誨，耆、艾修之，而後王斟酌焉，是以事行而不悖。

邵公同周厲王講解「聽政」，其中涉及很多樂官諷誦、采風、諫言之事。從周厲王的角度來看，如何領會上至公卿、下至百工上表的詩、曲、賦、誦等，就是天子「賞樂」之儀規。邵公如此這般的勸誡，與後世忠臣言辭無二。同樣，勸誡之結果也與後世史書常見的情景無二。〈周語上〉記曰：「王不聽，於是國莫敢出言，三年，乃流王於彘。」我們之所以把這類問題歸咎於制度本身，是基於這樣的考量：首先，小童和俊士並無任何權利，如果要求他們接受「小學」、「大學」的學

習、管理，從他們的內心來看是可以接受的。只是，學校教育中依然有不服管教的人存在。[49]其次，在「學校」制度進一步將諫言、管理、教育所管理的範圍，擴大到在朝官員、乃至天子時，我們就不得不考慮這樣一個問題：在實際層面，作為掌握最高行政權力的天子與掌握道義、學統的「學校」制度之間，存在一定程度的、不可調和的衝突。當天子意志與道義相和之時，這種衝突是隱藏的；一旦天子意志與道義相悖，這種衝突便顯現出來。這時，有人就會問：所謂「致樂以治心，則易直子諒之心油然生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。」(《樂記》) 不正是強調君子應不斷追求「樂」體現的道義價值，而以「樂」對治私心欲念嗎？面對這個問題，我們可以回答說：儘管「樂」之教化一再強調人心應當與「自然」和、與「演奏」和、與「天理」和[50]，但此時（在「賞樂」的狀況下），「樂」只是反應一種抽象的、主觀的、理念的價值意義。然而，隨著「學校」制度的確立，「學校」就變成了現場的、客觀的、在地的「樂」之價值的化身。這就好像「凱撒」從內心對代表「上帝」形象的、在地「教會」產生反感和抵制一樣。[51]也是因此，我們就可以說有關「賞樂」之「學校」制度的設立，是有一定的問題的。

「學校」制度不能實現對君主的限制，使得君主在熟悉了「樂」的形式之後，便落入對各種方便縱欲的手段進行追求。這些縱欲之手段雖說都是墮落，但在理論上也是有所區分。這種區分對應於參與「賞樂」活動的人產生的不同問題所涉及的不同「境界」。《戰國策・魏一卷二十二》記：

魏文侯與田子方飲酒而稱樂。文侯曰:「鍾聲不比乎，左高。」田子方笑。

[49]我們前文就講過，在「大學」學習臨近畢業的時候，有一個由「大樂正」主持上報並處理不服管教「俊士」的過程。

[50]參見：第四章對「和」的橫向與縱向的幾層意義之討論。

[51]參見：《新約・路加福音》(20:20-26)：「耶穌對他們說：『那麼，凱撒的就應歸還凱撒；天主的，就應歸還天主。』」

文侯曰:「奚笑?」子方曰:「臣聞之,君明則樂官,不明則樂音。今君申於聲,臣恐君之聾於官也。」文侯曰:「善,敬聞命。」

魏文侯與田子方在酒席間評論樂章,文侯當即指出合奏的樂隊音高沒有調試好,左側[52]偏高。田子方則進言說:「我聽說,主上聖明則對官員治理有道,不聖明則對樂曲關心更多。現在,您竟然對音律、音高理解這麼透徹,我擔心您的吏治昏蔽。」我們第一章分析「聲」、「音」、「樂」的概念時,討論到《樂記》之「是故知聲而不知音者,禽獸是也;知音而不知樂者,眾庶是也;唯君子為能知樂」,借之理解此段文本便再清楚不過。君子(君主)知「樂」,便要統籌安排那些掌管「樂」的官員,以演奏、表現出「樂」的旨意;眾庶知「音」,則只關心樂曲的效果,獲得樂曲的美感;禽獸知「聲」,就只能辨別聲音的高下參差、和協與否。魏文侯能如此精准的把握音高的細微差異,就說明他在「賞樂」時所關注的就是「聲」,而忽略的「音」(樂曲)的效果,更遑論對「樂」之精神核心的體貼。[53]反過來說,重視「樂」的君主,看重樂官能否合理烘托「樂」傳遞的精神感召;重視「音」的君主,就像前文引用的那些記錄君主恣情欣賞新奇樂章的情況一般;重視「聲」的君主,就是魏文侯時下的表現,比如周景王好「無射」大鐘、楚靈王喜「章華之台」均處於此類。尤其需要指出的是:這裡出現的重視「聲」、「音」、「樂」的三種情況,就是參與「賞樂」活動之「人」的三重「境界」。

綜上所論,是「作樂」、「奏樂」和「賞樂」之「制度本身」和「不遵守制度」兩方面的問題。可以簡單的總結說:「制度」的設立,往往帶來了客體化、形式

[52]依諸侯之禮,樂隊應該是左、中、右三面分佈,則至少是三個音高形成的和絃,魏文侯聽出音高差別,足見其「賞樂」工夫之精深。

[53]這就好像我們去看一部電影,過多關注演員的妝容,忽略了這個故事的情節,沒有領會電影的主題思想一般。

化的危害，使很多具備較高德性修養的人[54]喪失了實踐的能力；而那些「不遵守制度」的人，則通過制度的運用達成自己的私欲，以制度來對抗「樂」之核心價值。面對這種情形，孔子不得不慨歎：「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」(《論語・陽貨》) 既然不能以鐘鼓等器物、制度的追求代替「樂」的核心價值，孔子又會對「樂」之成教出路提供何種建議呢？下面，我們就以《論語》中討論「樂」的篇章為綱，看看孔子眼中「樂以成教」的精神內核。

到了孔子的時代，我們上述列舉的禮樂崩壞之現象已經很普遍了。《史記・孔子世家》證之曰：

> 孔子之時，周室微而禮樂廢，詩書缺。追跡三代之禮，序書傳，上紀唐虞之際，下至秦繆，編次其事。曰:「夏禮吾能言之，杞不足徵也。殷禮吾能言之，宋不足徵也。足，則吾能徵之矣。」觀殷夏所損益，曰:「後雖百世可知也，以一文一質。周監二代，郁郁乎文哉。吾從周。」

孔子所處的時代，較之上文所列舉的情狀更為惡劣，樂師早已徹底淪為演奏樂的工具。《論語・微子》曰：「大師摯適齊，亞飯干適楚，三飯繚適蔡，四飯缺適秦。鼓方叔入於河，播鞉武入於漢，少師陽、擊磬襄，入於海。」「樂」之傳統既然已經不再，習「樂」之人又早已遺忘「樂」之精神，孔子只能在三代遺跡之中爬疏禮樂精神，進而修補必要的材料，確立必要的綱領。奈何經世代更迭，存世可考的材料、制度早已面目全非，不如依周禮之遺風，究其內核以正「樂」之教化。為方便理解，我們就繼續以「作樂」、「奏樂」與「賞樂」之結構，以孔子之論對治以上所列舉之弊病。

首先，面對「作樂」而產生的「鄭衛之聲」、「靡靡之音」、「亡國之樂」的問

[54]本章第三節對老、莊之樂觀念討論時，會再次說到此類人所面臨的問題。

題，孔子做了這樣的處理，《史記・孔子世家》曰：

古者詩三千餘篇，及至孔子，去其重，取可施於禮義，上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺，始於衽席，故曰「關雎之亂以為風始，鹿鳴為小雅始，文王為大雅始，清廟為頌始。」三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音。

作為構成「樂」之文辭部分，「詩」自古有之。傳至孔子時代，林林總總的詩共計三千餘首。孔子將其中重複的部分去掉，採錄從殷周的先祖契、後稷，經殷周之盛世，至幽厲二王所流傳的篇章，並從夫婦之道編起。所以說：「國風從關雎開始，小雅從鹿鳴開始，大雅從文王開始，頌從清廟開始。」這三百零五篇文辭，孔子都要配之「樂曲」，務必達至與韶、武、雅、頌等樂章文、曲相配。這就是孔子對「作樂」之亂象所作出的處理。孔子的之所以如此刪定詩文，也是大有深意：**其一**、通過之前的討論，我們已經知道作為《小雅》首章的〈鹿鳴〉幾篇是「大學」教育的必學材料，可以為「俊士」們樹立恰當地政治理想。**其二**、在《左傳・襄公四年》「穆叔如晉」的文段中，魯穆叔說三〈夏〉[55]是「天子所以享元侯」，說〈文王〉是「兩君相見之樂」，由此可知，〈清廟〉為《頌》之首、〈文王〉為《大雅》之首也是有據可依。**其三**、既然〈子罕〉篇記孔子說：「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」可見雅、頌的編訂皆為孔子深思熟慮之所得，那麼，作為《詩經》第一篇、反映各地風俗之《國風》的首章，〈關雎〉之詩文的選擇，也必定反映了孔子對治「作樂」弊病的思路，可謂「不得不察也」。《論語》中，有兩處專門提到〈關雎〉一詩：

子曰：「關雎，樂而不淫，哀而不傷。」〈八佾〉

子曰：「師摯之始，關雎之亂，洋洋乎！盈耳哉。」〈泰伯〉

[55]按：殷之三《夏》如周之《清廟》。

《論語》兩次提到一首詩，足以說明孔子對「關雎」的鍾愛與重視，同樣反映出這首詩在孔子及其弟子的學問交談之中也是常常出現。〈八佾〉一句，以〈關雎〉立定樂師采風「作樂」之原則——「樂而不淫，哀而不傷」。對〈八佾〉之「樂而不淫，哀而不傷」的解釋有很多，我們可以這樣說：「哀」、「樂」是詩文透顯出的情景，理解詩文的人可以透過詩文把握到此種情景，也就是進入到「哀」、「樂」的狀態；然而，若是進一步放縱自己的所思所感、落入念念相生的狀態，難免因情傷身。對〈泰伯〉一句所謂「關雎之亂」更是眾說紛紜，比如，朱熹、劉寶楠以「亂」為「終」是演奏結束的標誌[56]、黃式三以「亂」為「理」是樂曲演奏的調理、戴望以「亂」為「和」是集體演奏的意思。根據之前對於「樂」的結構分析，我們還是支持朱子的說法：黃式三所謂「亂既曲終之名，關雎自成一曲，何以總名曰亂？」就是把〈關雎〉作為完整的「樂」來看，這是有悖於「樂」的篇章結構的，〈關雎〉雖可配合樂曲、舞蹈而自成一章，但一般來講，它應該是前後銜接不同的樂章而構成完整的「樂」。而若將〈關雎〉之樂章作為整個「樂」的最後一章，我們可以想像，這部「樂」是在講述一個最終達至百姓安居而欣然於男女之情的和平世界。如此一個和平世界，又怎能不是滿耳「洋洋」的幸福感受呢？通過對《論語》中孔子對〈關雎〉一詩之兩次評價的分析，我們可以說，孔子對「作樂」的基本要求是**如實、恰當、不過分的描繪人之實情**。如「哀」、「樂」之情實有，則應坦蕩地描述之；能夠如實地描述，才是清平世界之象。然而，描述不能放縱，文辭既不牽強附會，亦不嘩眾取寵，否則將流於「淫」、「傷」的狀況也是不可以的。有了對「作樂」的基本要求，還要設立「作樂」要追求的方向、榜樣。〈八佾〉又說：

[56]按：劉寶楠引證《爾雅・釋詁》說「亂、治也」，又解釋說：「凡樂之終，鹹就條理，故曰『亂』。」

子謂韶，「盡美矣，又盡善也。」謂武，「盡美矣，未盡善也」。

我們在前一章末節已經對這段話做了詳細的討論。從設立「作樂」之榜樣的角度來看，「韶」之盡善盡美當體現在每個樂章的編排、樂章間的連結、「樂」之核心精神的傳遞等等方面之上，滲透在舞臺、舞步、樂曲等等細節之中，既有宏觀視野，又有局部操作，是所有樂師、樂工的集體合作才能達至的境地。[57]換言之，除去為「作樂」設定最低要求之外，孔子也給「作樂」勾勒出一個實實在在、又極難達成的目標、榜樣，這也就是孔子對「作樂」問題的解決辦法。

其次，「奏樂」產生的「樂師工具化」、「追求技藝、器具之精」和「諸侯濫奏樂」的問題，是最令孔子擔憂的。其中，猶以諸侯僭越而濫奏樂的行徑為甚，孔子對之極為憤慨，《論語》對這種行徑也是批評最多，如〈八佾〉見：

孔子謂季氏:「八佾舞於庭，是可忍也，孰不可忍也？」

三家者以雍徹。子曰:「『相維辟公，天子穆穆』，奚取於三家之堂？」

魯國大夫季氏在《論語》中向來就是僭越的形象，〈八佾〉篇以首節記錄其以大夫之位僭用天子之樂的事情，可見孔子及弟子對季氏之行徑的憤怒。同時，在早前引用材料中，敢於在「奏樂」中僭越的還只是諸侯，而到了孔子的時代已經是大夫「奏樂」之僭越橫行，以至於魯國的三家大夫仲孫、叔孫、季孫竟然均以天子之樂祭祀自家的先祖。對於這種行為，孔子認為是必須要禁止的：既然導致這種現象的原因，是由於周室綱紀不振，那麼，強調天子的權威是杜絕僭越行為的必要保證。〈季氏〉見：

孔子曰:「天下有道，則禮樂征伐自天子出；天下無道，則禮樂征伐自諸侯出。自諸侯出，蓋十世希不失矣；自大夫出，五世希不失矣；陪臣執國命，

[57]對應第四章說明《大武》之樂的表演過程，其詩詞的選擇、編排等細節都符合於「作樂」之要求。

三世希不失矣。天下有道，則政不在大夫。天下有道，則庶人不議。」

《論語注疏》解「天下無道，則禮樂征伐自諸侯出」一句，曰：「天子微弱，諸侯上僭，自作禮樂，專行征伐也。」[58]類似魯之三家這種情況，天子式微，「奏樂」的規矩就會被諸侯僭越；魯國國君式微，「奏樂」的規矩直接被大夫忽視。解決的辦法就是強化天子、國君的地位以正君臣的名分。而這種「正名」應該是自上而下的，換言之，在上位者首先就不能「自甘墮落」。《左傳‧成公二年》記：

新築人仲叔于奚救孫桓子，桓子是以免，既，衛人賞之以邑，辭，請曲縣繁纓以朝，許之，仲尼聞之曰，惜也，不如多與之邑，唯器與名，不可以假人。

在成公二年齊衛戰爭中，新築大夫仲叔于奚來兵救援衛國孫桓子，使桓子免於被俘虜。衛國人要賞賜仲叔于奚土地，仲叔于奚辭謝不要，請求賜他帶著曲縣繁纓去見國君，衛國人竟然答應了。孔子聽說後，評價道：「（衛國人）實在可惜可歎，還不如多給些土地城邦，這種關乎名分的器物是最不能隨便賞賜給人的。」也就是說，體統、名分才是政治生活中最重要的標識；以關乎名分的器物賞賜，就是在政治生活中的「自甘墮落」。就算是諸侯國之國力還不及大夫，也不能隨意丟失了體統，這需要有一種自上而下的自覺。這種對自己名分的自覺和自尊，如同「恰當地反映實情」之于「作樂」一般，也是「奏樂」最基本的要求、底線。

有了「奏樂」最基本的要求，孔子又為「奏樂」設定了哪些方向、榜樣呢？前文說過，〈八佾〉篇記「子語魯大師樂」，曰：「樂其可知也：始作，翕如也；從之，純如也，皦如也，繹如也，以成。」簡單地說，這就是孔子對「奏樂」應該達成的景致的一種描述。我們說過，「先王之樂，所以節百事也，故有五節遲速本末以相及，中聲以降，五降之後，不容彈矣，於是有煩手淫聲，慆堙心耳，

[58]《論語注疏》，頁 254，下欄。

乃忘平和，君子弗聽也。」(《左傳・昭公四年》) 相比市井之表演依靠滑稽、淫邪、奇技等方式吸引行人駐足觀賞而言，「先王之樂」的演奏，就是在平淡中透顯精深的生命體會。也因此，「樂」之演奏，應該是將所表現的情景、情節環環相扣地娓娓道來，即清淨平淡，又引人思考。達成這種境界有兩條要求：

子於是日哭，則不歌。〈述而〉

子與人歌而善，必使反之，而後和之。〈述而〉

首先是「奏樂」必須不做作、不扭曲。既然今天發生了傷心而難以把持之事，則說明這一整天都或多或少地收到這種情緒的影響，偏要扭曲內心的感受去「奏樂」、演唱，則必定難以達成「樂」的娓娓道來、情境平淡之狀況。[59]**其次**是要使「奏樂」成就自然地情感流露。體會到別人歌聲的情感，也就是在別人的歌聲中呈現出自家情感的過程。這是一種難得的契合，是德性生命自證的良機。在這個過程中，情感與情感不假文字直接溝通，而形成一種當下的明悟。這種良機可遇不可求，若有此種感受，連夫子都要「強迫」他人再演奏一次。總結而言，這兩條「奏樂」的原則是：其一、表現當發之情；其二、情感要自然而然地發出。如此「奏樂」方能借「樂」以窺天道性命之學問，故而稱之為「奏樂」的目標與榜樣。

說完「作樂」、「奏樂」，下面我們來說說孔子對「賞樂」問題的處理。既然「賞樂」所出現的問題，多半是由參與「賞樂」的人自己產生的問題，孔子對「賞樂」問題的處理，也就是從受眾自身的觀念說起。

首先，既然是在「賞樂」，那就不能過分關注「聲」、「音」、器物等。〈陽貨〉記：

子曰:「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」

[59]即使是歌曲內容表現的是一種傷心的情感，我們依然不能用傷心之情唱傷心之歌。因為在這種情況之下，「樂」即成為「哀而傷」的狀況，又與「哀而不傷」的要求相違背。

這句話再明白不過了，《樂記》也說：「是故樂之隆，非極音也。」就是說，不要通過最求「音」的極致來追求「樂」的「盡善盡美」，因為這兩者就不是一個層面的事物。如果每時每刻把目光投入到樂器演奏之樂曲上，其實離對「樂」的領悟還差得遠。所以說，找到「賞樂」的關鍵所在，是「賞樂」的基礎與底線。那麼，「賞樂」的關鍵是什麼呢？

子曰：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」〈八佾〉

我們在上一章就談到，「樂」的最終境界是盡「善」盡「美」之「和」，而這個相應于自然、樂和天地之「和」應當是落入人心本有之「仁」。「賞樂」應該儘快地從對「聲」、「音」的「執著」中跳出來，進入到對「樂」之內核的證悟過程之中。

其次，孔子把這個從「聲」、「音」的「執著」中跳出來的過程也展示了出來。這就是我們之前在「賞樂」一節談過的「孔子學琴」的事情。《孔子家語・辨樂解》

孔子學琴於師襄子。襄子曰：「吾雖以擊磬為官，然能於琴。今子於琴已習，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其數也。」有間，曰：「已習其數，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其志也。」有間，曰：「已習其志，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其為人也。」有閒，曰。孔子有所繆然思焉，有所睪然高望而遠眺，曰：「丘迨得其為人矣。黮而黑，頎然長，曠如望羊，掩有四方，非文王其孰能為此？」師襄子避席葉拱而對曰：「君子聖人也！其傳曰：《文王操》。」

既然前文已經對此故事情節做了說明，此處便不再贅言。我們可以清晰地看到，孔子在學琴的過程中，十分明確他要在「樂」中尋找的東西。孔子並不是像「撞大運」一般，期望以「極音」達至「樂隆」，而是在學琴之初，便立定「得其為人」的方向。可以說，這就是「賞樂」工夫的研習法門。

最後，修習這樣的「奏樂」工夫又能怎樣？「賞樂」的最高境界和榜樣又是什麼呢？〈述而〉那句耳熟能詳的話，就能給我們答案：

子在齊聞韶，三月不知肉味。曰:「不圖為樂之至於斯也！」

這就是孔子「賞樂」的工夫達成之後的境界。對一般人而言，遇到心靈震撼之「樂」或可引動一時的反思，之後，便被各種紛擾打斷而難以再繼。[60]孔子一入「韶樂」之境界便是三月，除去孔子工夫精純之外，也足見歌頌帝舜的「韶樂」能引動、承載如此豐厚的德行。只可惜此「樂」奏之在「齊」而非天子之地，不知是否也令孔子反思呢？[61]

在本節的討論中，我們通過說明「作樂」、「奏樂」、「賞樂」在「制度本身」和「參與之人」兩方面出現的問題，展現了東周社會究竟出現哪些「禮崩樂壞」的問題。進而，我們又以《論語》為綱，說明了孔子為解決「作樂」、「奏樂」和「賞樂」等三個面向的問題，所分別設定的底線、工夫與境界。我們可以這樣總結：在孔子看來，有關「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的制度之設立還是有其價值的；同時，「克己復禮歸仁」就是要借助制度的幫忙而達成君子德性的修養。也就是說，即便有了這些制度設計，我們也不能把目光僅僅投注在這些制度之上。《憲問》有言：

子路問成人。子曰:「若臧武仲之知，公綽之不欲，卞莊子之勇，冉求之藝，文之以禮樂，亦可以為成人矣。」曰:「今之成人者何必然？見利思義，見危授命，久要不忘平生之言，亦可以為成人矣。」

[60]參見下一節相關討論。

[61]《論語・雍也》記子曰:「齊一變，至於魯；魯一變，至於道。」故有此一問。另，《史記・孔子世家》記曰:「與齊太師語樂，聞韶音，學之，三月不知肉味，齊人稱之」。《史記》記載之經過與《論語》有出入，以《史記》之解，是說孔子聽到「韶」的「樂曲」部分，並向齊樂師學習演奏，三個月廢寢忘食（地學習）而不知肉味。但是這種記述不能讓人充分理解《論語》所謂「不圖為樂之至於斯也！」的意義，故本文傾向《論語》所記。

這裡的「知」、「不欲」、「勇」、「藝」、「禮樂」就是各種制度、教育培養出來的優良品質。然而，在孔子看來，這些品質都不及「人心」之志向來得重要。這些制度可以看做是通途、路徑，而行走在路徑之上的當是「人心」。正所謂「興於詩、立于禮、成於樂」(〈泰伯〉)，「人心」在境界上的提升才是孔子對「樂以成教」精神核心的判定。所謂「成於樂」，便是在觀賞「樂」的過程中充分體貼「樂」中德性生命的展開，通過體貼、領會「樂」中表現的德性人格返照自身進而磨礪心志。誠如前文所論孔子在齊聞韶，孔子借「韶樂」體貼帝舜之德性，便是「成於樂」。然而，孔子之「以樂成教」的觀念會受到哪些挑戰呢？孔門後學又有如何辯護呢？這就是下一章我們要討論的問題了。

三、「樂教」核心之爭：從老、莊、墨、荀四家看

孔子在春秋「禮崩樂壞」的廢墟上，重構了「樂以成教」的核心觀念。簡單地說，孔子在強調「樂」之成教的核心應落在「仁」上說的同時，客觀地接納了「樂」的相關制度之價值；同時，對於一些制度顯現出的弊端，孔子也提出了相應的注意事項或修改意見。這在我們看來，應該是符合客觀實際情況的。但是，為何在孔子身後的幾十年裡，儒家所宣揚的「樂」之觀念就受到了來自道、墨等家的激烈反駁呢？這些爭論的焦點在哪裡？這些爭論是否真如後世學者眼中那般，存在著不可調和的矛盾？而替先王、聖人向墨子宣戰的孔門後學荀況，又是如何繼承和發展孔子以「樂」為教的思想呢？在本節的討論中，我們將繼續沿用「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的結構，在解決這些問題的同時進一步加深對「樂以成教」之精神核心的理解，也為我們整個討論做一個總結。

如果說在之前的討論中，我們可以簡單地將「樂」與「禮」的關係理解為「樂」

與其相關「制度」的關係[62]，那麼，如今在處理各家對「樂」的爭論時，「禮」就不再是限於「樂」之內的「制度」，而是「不僅是今人指稱為儀禮的部分，更廣泛地概括了當時宗法封建社會的典章制度與道德規範。」[63]這個範圍就有了明顯的擴大。為了討論的方便，我們先來簡明而系統地說說「樂」與「禮」的關係問題。

有關「禮」、「樂」關係的討論有很多，比如：早前流傳過「禮樂一元論」[64]的說法；徐復觀先生在《中國藝術精神》第一章中認為「中國古代的文化，常將『禮』『樂』並稱……（但）『樂』比『禮』出現得更早」[65]；而近來考古研究中，尤其對於禮器的研究中，卻往往也能看到「禮」與「樂」在器具、形式等方面上既分又合情況。根據我們在第一章最後的討論，「禮樂」之既分又合的情況可以說是：既出於「禮樂」之「成教」可**分**別針對道德主體（可以稱作「教育義」）[66]和針對社會風俗（可以稱作「教化義」）此兩層之不同而產生；[67]又因為「禮」、「樂」之教於個體道德和社會風俗層面之功能並不能絕然分開，故亦**合**為「禮樂」。「禮」、「樂」之間這種既分又合的關係是如何形成的呢？我們不妨透過《樂記》中討論「禮」、「樂」關係的段落，梳理出一條線索出來。

首先，「禮」、「樂」作為形式上相對獨立的客觀概念[68]，當是相互伴生的一對概念，其之間的關係無外乎三種：一、先有「樂」而後依於「樂」產生的「禮」；二、先有「禮」而後配之以「樂」；三、「禮」與「樂」相互作用、相互涵攝。這

[62]見本章第一節開篇處的討論，這近似從發生學的角度來看「樂」如何產生「禮」。
[63]陳鼓應，《先秦道家之禮觀》，《漢學研究》（臺北）第十八卷第 1 期，2000 年 6 月，頁 1。
[64]李濂先生曾在清華學報上發表《禮樂一元論》一文，認為「禮樂二者，合為一體；不偏不倚，相反相成」。參見：李濂，《禮樂一元論》，《清華學報》11 卷 1 期，1936 年 1 月，頁 221-237。
[65]徐復觀，《中國藝術精神》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年，頁 1。
[66]參見《導言》，頁 5、7、8 所論。
[67]「禮」、「樂」關係可分為三層：首先是「禮」、「樂」各自作為獨立概念的關係；進而是「禮」、「樂」成教之後於「教育義」層面上的關係；最後是「禮」、「樂」之教在「教化義」層面上的關係。
[68]即純為「禮」、「樂」本身之制度，不涉及「成教」之效果，以「樂」為例，當限於「作樂」、「奏樂」之部分，不牽扯「賞樂」、「成教」而言。

其中：第一種情況下產生的「禮」，可以直接理解為我們之前討論的、有關「樂」的制度；第二種情況下的「禮」，是本來就實際存在的，其本身就應有客觀的基礎，例如君臣父子之「禮」；第三種情況下的「禮」，則接近於「樂」的表演中所要遵守的規範被轉化於實際生活之中，或生活中的行為要求被借鑒在「樂」的各種活動之中，最易出現在「采風」的活動中——以上三類統稱為「禮」。這就是「禮」與「樂」的客觀形態，《樂記》曰：

故鐘鼓管磬，羽籥干戚，樂之器也。屈伸俯仰，綴兆舒疾，樂之文也。簠簋俎豆，制度文章，禮之器也。升降上下，周還裼襲，禮之文也。

如果將「禮」、「樂」當做形式上相對獨立的客觀事物來看，其「器」、「文」則應各有其章法，而其各自章法的由來，當是源於其各自本質之不同。而所謂「禮」、「樂」之本質，乃是聖王設「禮」、「樂」為教的原因，這就進入「禮教」、「樂教」之間的關係問題。

其次，說到「成教」問題，第一步自然要說明其「教育義」、說明其對個體之道德引導的能力。我們就從起點、工夫、境界等三方面梳理一下「禮」、「樂」在「教育義」上的關係：

第一，「禮」、「樂」修養人格之成效各有起點，《樂記》曰：

一、樂由中出，禮自外作。樂由中出故靜，禮自外作故文。

二、樂也者，情之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。

文段一、二雖表述不同，中心觀念卻是統一。「禮」、「樂」成教之起點一外一內，前者指向不可變易之「道理」，後者指向人所本有之「（良善）實情」。用來修飾、規範日常生活之灑掃應對的「禮」，不必依賴於「樂」而後產生。用來體貼生命的「樂」也不一定需要執著於有規範形式的「禮」。可見，「禮」、「樂」成教之起

點相對獨立。

第二，因「禮」、「樂」成教之起點相對獨立，其工夫表現亦是一內一外、相互夾持，這就是「禮」、「樂」成教在作用方式（工夫）上的關係。故《樂記》有言：

一、樂也者，動於內者也。禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文。樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放，故禮有報而樂有反。

二、窮本知變，樂之情也；著誠去偽，禮之經也。禮樂倫天地之情，達神明之德，降興上下之神，而凝是精粗之體，領父子君臣之節。

文段一就是說，主於內的「樂」當不斷豐富，旨在不斷啟發、喚醒內心仁愛之情；而主於外的「禮」當不斷減損，旨在使人更加便宜地遵循其規範。「禮」在外，朝著不斷消減的方向令人易於不斷努力遵循；「樂」在內，朝著不斷豐富的方向令人易於復歸本性。有「禮」就使施報相得，有「樂」就使本末相彰，《樂記》也說「仁近於樂，義近於禮」，其所指便是「禮樂」這種內外夾持之工夫。這種內外夾持的作用在文段二又有進一步、明確地說明：「樂」既然是一種「返本」的工夫，將這種工夫推進便是「窮本知變」；「禮」既然是一種「減損」的工夫，將這種工夫推進便是「著誠去偽」。於內，可見天理下貫之性；於外，可知人倫道德之理。這便是「禮樂」並用的工夫。

第三，此「禮樂」成教於「教育義」一面可令人達至內外兼修的「境界」。《樂記》曰：

故樂也者，動於內者也。禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順，內和而外順，則民瞻其顏色而弗與爭也，望其容貌而民不生易慢焉。故德煇動於內，而民莫不承聽。理發諸外，而民莫不承順。

從引文中，我們可以看到「禮樂」動「內外」之說是針對君子自我修身工夫而言，修習「禮樂」之工夫者，其面容、氣象乃是內外相和，令人心生敬意。有「禮樂」修身的君子，普通百姓看到他的面色就不和他相爭，看到他的容貌就不會產生輕慢的情緒。

需要補充的是，《樂記》既然偏重於「樂」，對「禮樂」工夫中「樂」的一面更有「偏愛」，故有言曰：「知樂則幾於禮矣。」明白「樂」，修習「樂」之教育，可以由內而外的領會「禮」之本質。然而，修習「禮」之教育，當亦可由外而內的體貼「樂」之本質，故子曰：「一日克己復禮，則天下歸仁。」這便是一個由外及內的說法。禮樂、禮樂，雖各自作用不同，其修養人格之目的同出聖人之手，而自有相通處。

其三，說完「教育義」，自然就是「禮樂」之成教於「教化義」上的關係。「教化」承接「教育」而來，即將「教育」針對個人之修養推擴為針對社會風俗之改良的手段。「教育」之修身「工夫」與「境界」，在「教化」中就變為治道之「作用」與「效果」。我們就從「作用」和「效果」來分疏「禮樂」之成教於「教化義」的問題。

第一，「禮樂」教化的作用是承其「教育」之工夫而來，旨在管制「人情」。《樂記》曰：

> 樂統同，禮辨異，禮樂之說，管乎人情矣。

我們已經說過，「樂」成教之證立是具備普遍性的。也就是說，「樂」之成教既然對個人有效，其推而廣之便是可以對社會、百姓有效。[69]同理，「禮」之成教的普遍性當亦可如此證明。引文所論不止於此，更在於說「禮樂」主要是對著「人情」

[69]參見第三、四章涉及普遍性之論述。

而設立的。換言之，「禮樂」作為一種內外夾持的工夫、教化，並非一種強制性的命令。真正強制性的命令，或者說真正的治道，當是「禮」、「樂」、「刑」、「政」之結合的說法，同見《樂記》：

是故先王之制禮樂，人為之節；衰麻哭泣，所以節喪紀也；鐘鼓干戚，所以和安樂也；昏姻冠笄，所以別男女也；射鄉食饗，所以正交接也。禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之，禮樂刑政，四達而不悖，則王道備矣。

此段引文在句號之前，意思與上段相近，同屬對「禮樂」之教化的描述。而句號之後，便是對「禮」、「樂」、「刑」、「政」之結合所形成之治道的描述。「禮」重在「節」，即用來節制民心之亂；「樂」重在「和」，即用來統一民聲之雜；依靠政治制度來推行治國之綱紀；依靠刑罰來防止出格的行為。「禮」、「樂」、「刑」、「政」四者相結合而互有優長，強制性的手段還是依靠「刑」、「政」的輔助。

第二，「禮」、「樂」（亦即「禮」、「樂」、「刑」、「政」之簡寫）[70]之教化又能夠達到如何的效果呢？《樂記》曰：

樂者為同，禮者為異。同則相親，異則相敬，樂勝則流，禮勝則離。合情飾貌者禮樂之事也。禮義立，則貴賤等矣；樂文同，則上下和矣；好惡著，則賢不肖別矣。刑禁暴，爵舉賢，則政均矣。仁以愛之，義以正之，如此，則民治行矣。

在第四章第三節的討論中，我們已經談到過「樂」之「移風易俗」的功效，此處只是進一步將「禮」、「樂」，或者說「禮」、「樂」、「刑」、「政」連在一起說。一個有「禮」、「樂」、「刑」、「政」相配合的社會，就是「王道」之治。這樣一個社會的狀態，自然應該是有「仁愛」、有「天理」，更有處罰不義的刑罰。所以說，

[70]參見第一章第三節之論述。

「王道備」則「民治行」。

最後，我們又要再次站在「成教」之上，看看「禮樂」之發展的最高理想——與「天地」相應。《樂記》說：

> 大樂必易，大禮必簡。樂至則無怨，禮至則不爭。揖讓而治天下者，禮樂之謂也。大樂與天地同和，大禮與天地同節。和故百物不失節故祀天祭地，明則有禮樂，幽則有鬼神。如此，則四海之內，合敬同愛矣。禮者殊事合敬者也；樂者異文合愛者也。禮樂之情同，故明王以相沿也。故事與時並，名與功偕。
>
> 樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆別。樂由天作，禮以地制。過制則亂，過作則暴。明於天地，然後能興禮樂也。
>
> 樂也者，情之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。樂統同，禮辨異，禮樂之說，管乎人情矣。

這段引文正合《周易》之「易」字三解：「不易」、「簡易」、「變易」。**其一**、「樂也者，情之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。」是說禮樂「不易」之內在核心；**其二**、「大樂必易，大禮必簡。樂至則無怨，禮至則不爭。」是說禮樂「簡易」的體相；**其三**、「禮樂之情同，故明王以相沿也。」正可體現禮樂因時修正「變易」之情狀。也就是說，「禮」、「樂」的最高境界應該是《周易・繫辭》所說「夫大人者，與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉凶。先天下而天弗違，後天而奉天時。」這種即包容又有層次的關係，正是孔子所感歎「天何言哉？四時行焉，百物生焉，天何言哉？」(《論語・陽貨》) 之「天地」之境。[71]這種「天地」之境表現在「樂」上，便是「易而不極」；表現在「禮」上，便是「簡而不粗」。

[71]這也符合第四章有關「和」通向自然之面向的討論。

有了對禮樂關係的解釋為基礎，我們就可以順利展開說明老、莊、墨、荀等各家有關「樂」的對話、爭論。下面，我們先從老子說起。

老子五千言中，我們只能看到對「聲」和「音」的評判，並沒有文字顯示他對「樂（yue）」的抵制：

五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁畋獵，令人心發狂，難得之貨，令人行妨。是以聖人為腹，不為目，故去彼取此。〈十二章〉

大音希聲。〈四十一章〉

鄰國相望，雞犬之聲相聞，老死不相往来。〈八十章〉

首先，我們可以從第三條文本中看到《道德經》對於「聲」概念的使用和我們之前的分析是一致的，所謂「雞犬之聲」，就是最基本的物理聲音。而「雞犬之聲相聞」的狀態，其實是禮樂沒有充分構建的情況。其一、既然有國與國之別，則一些基本的禮樂需求還是有的；其二、既然坊間只能聽得到「雞犬之聲」就說明根本沒有「奏樂」之活動發生。老子描述出這種狀態只能說明：在「小國寡民」的特殊狀態下，國與國之間既然沒有外交，也就沒有「奏樂」的必要。換言之，從這句話中，我們並不能推出老子反對「樂」這個結論，而只能說老子對那些於「奏樂」活動有限定作用的制度是有批判的。**其次**，「大音希聲」描述了一種沒有明確「物理振動」被感知的「曲調」、「旋律」。一般來講[72]，我們習慣從「境界」的角度來理解這句話：就像「樂之隆非極音」一樣，既然「音」和「樂」的差別並非是將「音」推向極致就成為「樂」的這種關係，那麼，「聲」也不能通過量化的積累而達成「音」的境界。也就是說，老子通過對「音」、「聲」的區別，批

[72]這種「旋律」可以單從實體層面來講，就像人們感受不到地球的自轉一般，正因為整個宇宙都處於一個有規則的振動中，而人作為整個宇宙的一份子也與這個振動相一致，此時的人就感受不到任何聲音。這樣看來，整個宇宙的振動亦可算是最大的旋律（「大音」）了，而這種旋律卻反而讓人聽不到（「希聲」）。

判了诸如前文列舉的魏文侯「辨聲之高下」、周景王好「無射」大鐘、楚靈王喜「章華之台」等好「聲」的行為。**最後**，通過「五音令人耳聾」，老子進而批判了追求「極音」的行為。河上公對此句注曰：「好聽五音，則和氣去心，不能聽無聲之聲。」這句解釋將兩章的思想結合了起來，既然「無聲之聲」是不落入器物局限的「聲」，則欣賞此「無聲之聲」構成的「音」便不會被耳目之欲引動，也自然可以保證心境的平和。**綜合**三章內容來看，老子並沒有對「樂」進行一種徹底的批判。可以說，他至少承認類似「無聲之聲」所構成的「樂」[73]在消除一般耳目欲望追求的同時，可以給人產生很重要而積極的影響。而老子對「聲」、「音」的批判，也落在「奏樂」中對樂器、技藝的無節制追求和「賞樂」中對新奇、精巧旋律的放縱之上。在這一點上看，老子對「樂」的態度和孔子有很大相近的地方，只是區別在於孔子偏重樹立一套系統的工夫方法，而老子則更加關心對「境界」的感受與描述。

莊子對老子有關「樂」的思想有繼承、更有發展。說到繼承，莊子同老子一樣，也是偏重對「和」之境界的把握和領會，〈天地〉篇有言：

> 視乎冥冥，聽乎無聲。冥冥之中，獨見曉焉；無聲之中，獨聞和焉。故深之又深，而能物焉；神之又神，而能精焉。

這裡說得「無聲之中，獨聞和焉」，就是在耳目之欲未被聲色引動的當下，直接把握「和」——「樂」以成教之至境。對普通人來講，這種說法如同一步登天之詞，實在是難上加難。然而，對於莊子來講，這就引出了他較之老子有所「發展」的地方——對受眾之主體感受的重視。〈齊物論〉中有一句名言，眾所周知：

[73]《大戴禮記・主言篇》見「至樂無聲，而天下之民和」；《小戴禮記・孔子閒居》見：「無聲之樂，氣志不違；……無聲之樂，氣志既得；……無聲之樂，氣志既從；……無聲之樂，日聞四方；……無聲之樂，氣志既起；……」此類說法主要強調「樂」之成教在於達到「和」的境界，而「無聲」之狀態下，也可以達至這種「和」的境界，而且通過「無聲」之狀態而達至「和」的境界，更有其優勢所在。詳見下文論述。

女聞人籟而未聞地籟，女聞地籟而未聞天籟夫!

既然「和」是一種內心境界，就不必拘泥於達到這種境界所經歷的途徑。我們完全有可能直接由內心去對接「和」的境界。既然承認有「地籟」和「天籟」的存在，我們就可以說：**其一**、「樂」之所以能成教，主要依賴於受眾的內心；**其二**、成教不必拘泥於「作樂」、「奏樂」的形式；**其三**、所賞之「樂」，既可以是「人籟」，是樂官演奏的韶武之樂，也可以是「地籟」、「天籟」，是自然發出的聲響甚至天地間「無聲」之樂。在莊子看來，正因為「人籟」所追求的「和」，取自於自然界萬物之「和」；而自然界萬物之「和」，也恰恰是天地創生之「和」，[74]那麼，受眾主體當下便可能通過「人籟」、「地籟」和「天籟」中的任何一條途徑感受到「和」的境界。既然有這麼多途徑，「作樂」和「奏樂」的過程就不再那麼重要，「賞樂」也就不必執著於某些枝節處。「賞樂」若是執著於一般「聲」、「音」的枝節處，就會誤入歧途。所以，莊子強調：

是故駢於明者，亂五色，淫文章，青黃黼黻之煌煌非乎？而離朱是已。多於聰者，亂五聲，淫六律，金石絲竹，黃鐘、大呂之聲非乎？而師曠是已。〈駢拇〉

而且說明邪，是淫於色也；說聰邪，是淫於聲也；說仁邪，是亂於德也；說義邪，是悖於理也；說禮邪，是相於技也；說樂邪，是相於淫也；說聖邪，是相於藝也；說知邪，是相於疵也。〈在宥〉

越是在某一方面有專攻的人，越容易落入到枝節處的追求、落入到耳目欲望的迷障。像師曠一般，他對「奏樂」的造詣越高超，他便越難以從「五聲六律」、「金石絲竹」的泥潭中脫身。即使他在某一剎那通過所奏之樂感受到了「和」，他也

[74]參見第四章對「樂」之「和」的說明。

會被世俗之紛擾再次拉回到耳目之欲當中——作為一個專職樂師，他必須要滿足觀眾「賞樂」之要求，而不能私自停留在某種感悟之中而中止演奏。師曠之所以如此，也確實可以說被他的「天賦」所累。

綜合莊子對於「樂」的討論，我們可以看到他對老子思想的繼承和發展。如果我們把「和」作為「樂」之成教的最終目的，那麼，之前所談到的孔子構建「作樂」、「奏樂」和「賞樂」之工夫和境界就是他針對人心之「仁」所發之論，他把「樂」之成教工夫落在人心之「仁」上，來告訴修習樂教的普通人如何通過一步步地努力達至「和」的境界。但是，偶然達至「和」的境界，並不意味著能夠永久地保持在這個狀態之上，常人一朝達至「和」的境界也是很容易就墮落了下來。[75]「樂」在演奏過程中隨著時間的推進，「詩」、「樂（曲）」、「舞」等都不斷變化的。試想在某一剎那，因為一個詩篇、一個情景，甚至金鐘清越的一響，我們的內心達至一種與自然「和」、與樂「和」、與天地「和」的奇妙狀態，而隨著下一秒的演奏，其他的詩篇、情景、音響很容易就將我們再次拽落凡塵。正因為每一秒的「奏樂」都有機會喚醒我們「賞樂」之內心對「和」的感悟，其「入人也深、化人也速」，所以「樂」具備成教的優勢；也正因為每一秒「奏樂」之形式都不同，所以我們想要保持在「和」之境界也就更難。老、莊就針對這個問題給出了解決辦法。無論是老子的「無聲」之樂，還是莊子的「人籟」、「地籟」、「天籟」，道家前後一貫的思路是化解掉**人為**之變化對體悟境界的影響。既然「奏樂」（也就是「人籟」）是隨著演奏時間的進行而不斷地變化，可以一剎那令人感受到「和」之境界，那麼，我們不妨努力借助自然界發出的、相對穩定的「地籟」去感受「和」之境界。如果通過「地籟」可以達至「和」之境界，其持續的時間將會比依靠「人

[75]《論語・雍也》中孔子對顏回的評價是「三月不違仁」，也就是說，以顏回之資也只能在「不違背仁」之境界上堅持三個月。

籟」要持久。一旦可以直接悟入「天籟」、「無聲」之樂的「和」，那必然是「心」可以不借助外力便可在「和」之境界如如呈現，其持續性更是得以保障。換句話說，老莊對治的並非是普通人，而是有過體悟經驗的人；老莊關注的並非是喚醒「和」的感受，而是如何長久地保持「和」的境界；與其說老莊對儒家之「樂」有批判，不如說老莊對儒家之「樂」有補充。

正因為老莊對執著於技藝、受限於形式而忘乎「樂」之本質的現象十分不滿，並且認為對「樂」之「和」的追求可以不假「人籟」、直接透過「無聲」之自然而達成，於是，他們對「樂」之相關制度就採取了一種消解的手段。然而客觀地說，雖然在邏輯上心靈達至「和」的境界可能有很多途徑，但在實踐之中，通過「地籟」、「天籟」達至「和」的境界卻是難上加難。君不見「南郭子綦」和「顏成子遊」這些立志修道的世外高人都難以通過「地籟」體會天道，更何況普通人？老莊對「樂」之相關制度的消解固有其可取之處，然而在實踐中並不見得比孔子重塑「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的作法更為高明。

比之老莊而言，墨子對「樂」的批判要徹底得多。先說說墨子對**「作樂」**的批評，《墨子・三辯第七》曰：

程繁問於子墨子曰:「夫子曰:『聖王不為樂』，昔諸侯倦於聽治，息於鐘鼓之樂；士大夫倦於聽治，息於竽瑟之樂；農夫春耕、夏耘、秋斂、冬藏，息於瓴缶之樂。今夫子曰:『聖王不為樂』，此譬之猶馬駕而不稅，弓張而不弛，無乃非有血氣者之所能至邪？」

子墨子曰:「昔者堯舜有茅茨者，且以為禮，且以為樂。湯放桀於大水，環天下自立以為王，事成功立，無大後患，因先王之樂，又自作樂，命曰《護》，又脩《九招》。武王勝殷殺紂，環天下自立以為王，事成功立，無大後患，因

先王之樂，又自作樂，命曰《象》。周成王因先王之樂，又自作樂，命曰《騶虞》。周成王之治天下也，不若武王。武王之治天下也，不若成湯。成湯之治天下也，不若堯舜。故其樂逾繁者，其治逾寡。自此觀之，樂非所以治天下也。」

程繁曰：「子曰：『聖王無樂』。此亦樂已，若之何其謂聖王無樂也？」

子墨子曰：「聖王之命也，多寡之。食之利也，以知饑而食之者智也，因為無智矣。今聖有樂而少，此亦無也。」

墨子所說的「為樂」，近於我們所說的「作樂」。墨子答弟子程繁有關「聖人不為樂」之論述，正是墨子闡明其對「作樂」問題的態度。在此番問答中，程繁的發問直接顯示了墨學一派對「樂」的基本認識——「樂」是聖王工作之餘用以娛樂休息的方式。我們需要指出的是，墨學一派既然出身百姓，大多沒有得到「大學」的教育，對「樂」之成教的含義缺少切身之體貼；同時，在「禮崩樂壞」的大環境下，「樂」的概念已經普遍的錯用、錯解，甚至已經被「音」取代，[76]墨家便順勢消解了「樂」中本有的德性意涵。有了這種觀念，墨子自然會認為：**其一**、如果出於為天下百姓謀利益的立場，聖王本人就應該多工作、少休息，適當的休息也不必要求複雜的「樂」；**其二**、這聖王之所以一代不如一代，也正是因為越來越注重休息、娛樂的效果，因為創作複雜的「樂」而浪費了不少心神；**其三**、在進一步說，聖王不如不「作樂」便可每日為天下人謀福利。我們且不把墨子對「作樂」的批判推到如此極端的地步，單從他注意到聖王之「樂」一代比一代複雜之情況來看，墨子與孔子的見解還是有相似之處的。[77]當然，墨子和孔子的差異就更加明顯了：**其一**、是墨子對「樂」之成教作用並不認可；**其二**、是墨子最為關

[76]本來所謂「德音之謂樂」是說符合「德」之標準的「音」才能稱作是「樂」，而現在「樂」已經不計其合「德」與否。

[77]孔子就認為帝舜的「韶」是盡善盡美，相比之下，周武王的「大武」則只是盡美未盡善，這就是說並非越是複雜的「樂」就越美。

注的是如何養天下、富天下，正所谓「仁之事者，必務求興天下之利，除天下之害，將以為法乎天下。利人乎，即為；不利人乎，即止。且夫仁者之為天下度也，非為其目之所美，耳之所樂，口之所甘，身體之所安，以此虧奪民衣食之財，仁者弗為也。」(〈非樂上〉)。如此一來，「作樂」真就是多此一舉、勞民傷財的典範。

接著，我們說說墨子對**「奏樂」**問題的看法。墨子討論「奏樂」有一個基本的前提：

仁之事者，必務求興天下之利，除天下之害，將以為法乎天下。〈非樂上〉

這條引文乃是墨子討論所有問題的基本尺規，但凡要對某種行為做評價就要「上考聖王之事，下度萬民之利」，討論「奏樂」的問題也不能離開這個基本尺規的限定。有了這個大前提，墨子對「奏樂」與興利除害之關係做出了基本的判斷：

一、今王公大人，雖無造為樂器，以為事乎國家，非直掊潦水折壤坦而為之也，將必厚措斂乎萬民，以為大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲。……以其反中民之利也。然則樂器反中民之利亦若此，即我弗敢非也。然則當用樂器譬之若聖王之為舟車也，即我弗敢非也。〈非樂上〉

二、民有三患：飢者不得食，寒者不得衣，勞者不得息，三者民之巨患也。然即當為之撞巨鍾、擊鳴鼓、彈琴瑟、吹竽笙而揚干戚，民衣食之財將安可得乎？即我以為未必然也。……然即當為之撞巨鍾、擊鳴鼓、彈琴瑟、吹竽笙而揚干戚，天下之亂也，將安可得而治與？即我未必然也。〈非樂上〉

第一條引文是解釋有關「奏樂」之事與「興利」一面的關係：上古聖王造車船的目的是方便百姓這交通，如果王公大臣把製造樂器當做關於社稷的國家大事來看，也應當是以「樂器」惠及百姓生活。而事實上，但凡製造樂器必定要征斂百姓的財物，越是需要製作精美又巨大的鐘鼓樂器，就越是要橫徵暴斂。如此一來，完

全看不出有關「奏樂」之事與「興利」有何關係。而**第二條**引文是解釋「奏樂」之事與「除害」一面的關係：老百姓的苦難是沒飯吃、沒衣穿、辛苦之餘得不到休息，而且天下又是盜賊橫行、禍亂四起之狀，這些情況都不是「奏樂」能解決的，也就是說，「奏樂」是除不了害的。單單是不能「興利除害」也就算了，墨子還發現「奏樂」之事還能「興害」、產生不良的後果：

> 今王公大人，唯毋處高臺厚榭之上而視之，鍾猶是延鼎也，弗撞擊將何樂得焉哉？其說將必撞擊之，惟勿撞擊，將必不使老與遲者，老與遲者耳目不聰明，股肱不畢強，聲不和調，明不轉朴。將必使當年，因其耳目之聰明，股肱之畢強，聲之和調，眉之轉朴。使丈夫為之，廢丈夫耕稼樹藝之時，使婦人為之，廢婦人紡績織紝之事。今王公大人唯毋為樂，虧奪民衣食之財，以拊樂如此多也。〈非樂上〉

> 昔者齊康公興樂萬，萬人不可衣短褐，不可食糠糟，曰食飲不美，面目顏色不足視也；衣服不美，身體從容醜羸，不足觀也。是以食必粱肉，衣必文繡，此掌不從事乎衣食之財，而掌食乎人者也。〈非樂上〉

如果要「奏樂」，必定要選取耳聰、體健之人[78]，這些人因為「奏樂」的需要而不務生產勞動，這對於百姓之利絕對是一種巨大的傷害。且不說參與奏樂的人不能從事生產，就連他們日常的基本消耗也比別人多得多。齊康公為了能讓每一個表演「萬」舞的人都面色紅潤、肢體健碩、衣服錦繡，就專門用豐盛的食物和上好的織繡供養這些演員。這些演員不能去從事生產創造財富，反而以強健的身軀消耗著財物，於天下而言便是大害，是故墨子曰：「姑嘗厚措斂乎萬民，以為大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲，以求興天下之利，除天下之害而無補也。」(〈非樂上〉)

[78]這與我們前文講祭祀「奏樂」以四種盲人為主的觀念稍有區別，四種盲人是掌管樂器演奏的，而這裡健康的人是表演「樂舞」的。墨子強調這些舞者要身強體壯也是有現實支持的。

以上就是墨子對「奏樂」之事的基本立場，需要補充的是，墨子反對「奏樂」也和他的「非攻」、反對不義戰爭的思想也有關係。我們討論「奏樂」問題時曾提到，「樂舞」也是古代演繹戰隊陣型的一種形式，比如齊康公所欣賞的「萬」舞，就是武舞的一種。這類的「樂」都宣示著某種戰爭的信念，也必然受到墨子的警惕。

最後，我們來談談墨子對於**「賞樂」**之事的看法。「賞樂」之事的評判標準當然也不離「興天下之利，除天下之害」，除此之外，墨子對「賞樂」還有一條基本的預設：

是故子墨子之所以非樂者，非以大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲，以為不樂也；非以刻鏤華文章之色，以為不美也；非以犓豢煎炙之味，以為不甘也；非以高臺厚榭邃野之居，以為不安也。〈非樂上〉

這條預設，乃是墨子對「樂」能引動人耳目之欲的客觀事實的說明。墨子承認「奏樂」能讓人產生耳目的享受和滿足，並且認為這種耳目感官的享受是具有客觀性與普遍性的。[79]這一預設成為了墨子討論「賞樂」問題的起點，所以在墨子對「奏樂」的討論中從未離開「賞樂」可以「引動人的耳目之欲以至沉迷其中」这种现象，故〈非樂上〉說到：

今天下之士君子，以吾言不然，然即姑嘗數天下分事，而觀樂之害。王公大人蚤朝晏退，聽獄治政，此其分事也；士君子竭股肱之力，亶其思慮之智，內治官府，外收斂關市、山林、澤梁之利，以實倉廩府庫，此其分事也；農夫蚤出暮入，耕稼樹藝，多聚叔粟，此其分事也；婦人夙興夜寐，紡績織紝，多治麻絲葛緒綑布緣，此其分事也。

[79]同時，通觀〈非樂上〉之論述，墨子也只承認了「樂」的這種客觀性和普遍性，這也是值得注意的一點。

今惟毋在乎王公大人說樂而聽之，即必不能蚤朝晏退，聽獄治政，是故國家亂而社稷危矣。今惟毋在乎士君子說樂而聽之，即必不能竭股肱之力，亶其思慮之智，內治官府，外收斂關市、山林、澤梁之利，以實倉廩府庫，是故倉廩府庫不實。今惟毋在乎農夫說樂而聽之，即必不能蚤出暮入，耕稼樹藝，多聚叔粟，是故叔粟不足。今惟毋在乎婦人說樂而聽之，即不必能夙興夜寐，紡績織紝，多治麻絲葛緒綑布縿，是故布縿不興。

曰：孰為大人之聽治而廢國家之從事？曰：樂也。

這種沉迷既然是從耳目之欲的客觀性與普遍性而來，則它本身也應是客觀和普遍的。這就是說，這種追逐情欲的「賞樂」行為將會導致沉迷狀態的出現，會使賞樂的人耽誤他自己的社會、生活職責。在墨子看來，耽誤自己的職責就是不能興利除害，不能為天下人帶來好處。所以，導致這種結果的、追逐情欲的「賞樂」行為就是不可以被容許的。墨子進一步又指出：

今大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲既已具矣，大人鏞然奏**而獨聽之**，將何樂得焉哉？其說將必與賤人不與君子。與君子聽之，廢君子聽治；與賤人聽之，廢賤人之從事。今王公大人惟毋為樂，虧奪民之衣食之財，以拊樂如此多也。〈非樂上〉

這種對「賞樂」所引發對耳目之欲的追求，極具傳染性。最早只是擁有「奏樂」能力的王公大臣有機會「賞樂」，但是，出於對耳目之欲的不斷攝取、不斷尋求新的刺激，王公大臣開始呼朋引伴，召更多人來參與「賞樂」的活動之中，也就把這種追求耳目之欲的種子，種到了每個參與的個體之中。所謂「君臣上下同聽之」在墨子看來，就是欲望的種子在每個人心中萌芽的表現，是上下交相害的表現。這種上下交相害的情況愈演愈烈，就使國家的政治墜入「魔道」：

何以知其然也？曰先王之書，湯之官刑有之曰:「其恆舞于宮，是謂巫風。其刑君子出絲二衛，小人否，似二伯黃徑。」乃言曰:『嗚乎！舞佯佯，黃言孔章，上帝弗常，九有以亡，上帝不順，降之百殃，其家必懷喪。』察九有之所以亡者，徒從飾樂也。於武觀曰:『啟乃淫溢康樂，野于飲食，將將銘莧磬以力，湛濁于酒，渝食于野，萬舞翼翼，章聞于大，天用弗式。』故上者天鬼弗戒，下者萬民弗利。〈非樂上〉

總而言之，墨子基於「仁之事者，必務求興天下之利，除天下之害，將以為法乎天下。」(〈非樂上〉)的基本標準，將「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的問題一一點評：**其一**、既然聖王是出於休息的目的來「作樂」，那麼，只要能滿足基本的休息需要就可以了，不必不斷追求「作樂」的精美，推進一步說，如果沒有「樂」就更好了；**其二**、為了保證「奏樂」的效果，王公大臣挪用很多社會資源滿足「奏樂」的需要，這是不能為天下「興利除害」的，總該禁止；**其三**、「賞樂」普遍而客觀地引發了受眾的耳目之欲，使他們放縱於「賞樂」而無心生產、無心為天下謀利，也是需要抵制的。

相比於老莊而言，墨子確是對「樂」有一種近乎偏執地抵觸。墨子不把「樂」之「和」落在人心之「仁」上講，而是將其落在個人之情欲上講。「樂」之所以產生、「樂」之目的作用、「樂」之發展演變等等，在墨子看來，無一不是個人情欲追求所致。墨子同樣認為個人的情欲不可能成為天下之公理，而滿足個人之情欲，便要從他人處奪利。奪取他人之利就不滿足興天下之利、除天下之害的大原則。墨子既然將「樂」之核心內容落在個人情欲上來講，那麼，他對「樂」及「樂」的相關制度自然是一概否認，在墨子眼裡，「樂」的相關制度也不存在修補改善的必要了。

墨子的這種觀點和態度雖然很極端，但畢竟是基於時代現象所發而具有現實意義，如果孔門後學不能恰當回應，儒家以「樂」成教的思想便將受到根本的衝擊。作為孔門後學的荀況，不得不替先王、聖人發聲而肩負起為「樂」正名的責任。

為了回應墨子認為「樂」是為了滿足個人情欲的觀點，荀子將論證分為兩大步驟。**在第一步裡**，荀子將情和欲分開，指出節制人欲的任務當主要依靠「禮」來完成，而這個「禮」正是我們前文所說的三類「禮」中的第二類——不依賴「樂」而產生的、具有客觀基礎的「禮」：

> 禮起於何也？曰：人生而有欲，欲而不得，則不能無求。求而無度量分界，則不能不爭；爭則亂，亂則窮。先王惡其亂也，故制禮義以分之，以養人之欲，給人之求。使欲必不窮乎物，物必不屈於欲。兩者相持而長，是禮之所起也。（《荀子・禮論篇第十九》[80]）

節制人欲的問題，先王當然要嚴肅地考慮。既然不能全盤地斬斷人欲而引發動亂，先王就制定「禮」來合理分配利益，做到「養人之欲、給人之求」。基於「養人之欲、給人之求」的前提，先王之「樂」有「和鸞之聲，步中武象，趨中韶護」的效果也並非是放縱「人欲」，而只是滿足人「所以養耳」的正常要求。換言之，先王是依照「所以養耳」的「禮」規範了「作樂」的行為，而創作出依「禮」之「樂」——「禮樂」。荀子將「作樂」問題落在「禮」上談，也就把先王之「樂」與「人欲」區分開來。然而，這種區分只是在道理上方便地講明，而在以「樂」成教的實踐中，人情與人欲的分別還需要進一步劃清界限。故而，在《荀子・樂論篇第二十》[81]中，荀子進一步從「作樂」、「奏樂」和「賞樂」三方面，展現了

[80]北京大學荀子注釋組，《荀子新注》，北京：中華書局，1979 年，頁 307。

[81]相較于孟子而言，荀子對於「樂」的討論比較多；在樂論以外的很多篇目之中，荀子都對「樂」的作用

「樂」於實踐中培養人情、節制人欲的必要性，這就進入荀子回應墨子的**第二步**之中。

首先，既然人情、人欲並存，如何使人情不落入人欲之中則是很重要的事情，「樂」就是先王設計用來疏導人情不落人欲的工具，這就是先王「作樂」之因：

> 一、夫民有好惡之情，而無喜怒之應則亂；先王惡其亂也，故修其行，正其樂，而天下順焉。故齊衰之服，哭泣之聲，使人之心悲。帶甲嬰胄，歌於行伍，使人之心傷；姚冶之容，鄭衛之音，使人之心淫；紳、端、章甫，舞韶歌武，使人之心莊。故君子耳不聽淫聲，目不視邪色，口不出惡言，此三者，君子慎之。
>
> 二、樂者，先王之所以飾喜也；軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。先王喜怒皆得其齊焉。是故喜而天下和之，怒而暴亂畏之。
>
> 三、先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不諰，使其曲直繁省廉肉節奏，足以感動人之善心，使夫邪污之氣無由得接焉。是先王立樂之方也，而墨子非之奈何！

以上三段材料皆出自〈樂論篇〉，其主要觀念大有相通之處。三段文字都強調喜怒皆為人情之必然，喜怒若不能正當地發出就是亂，而先王「作樂」就是為了疏導喜怒、節制暴亂，故所謂「君子樂得其道，小人樂得其欲；以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。」(《荀子・樂論篇第二十》) 所以，荀子認為墨子無視「樂」可防止人情落入人欲的作用是不正確的。

其次，僅僅是使人情不落人欲是不夠的，「樂」還要引導人情向著恰當地方向轉化、提升，這種引導作用起於「賞樂」：

有所談及，也不忘在相應篇目中對墨子批評一番。本文因討論需要，只就樂論的內容加以說明。參見：北京大學荀子注釋組，《荀子新注》，頁 322。

故聽其雅頌之聲，而志意得廣焉。

故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親；鄉里族長之中，長少同聽之，則莫不和順。……故樂者、天下之大齊也，中和之紀也，人情之所必不免也。是先王立樂之術也，而墨子非之奈何！

根據前一章對「賞樂」問題的討論，「樂」之「聲」、「樂（曲）」和「舞」都會對受眾的耳目感受產生作用，這種作用會為受眾慢慢塑造出一種中和的感受，透顯出「和」的境界，也就是「樂」成教的理想。而這種塑造作用，正是「賞樂」之時「樂」對人情的引導。[82]所以，荀子認為墨子無視「樂」可以引導人情向善的作用也是不對的。

同時，這種引導作用還要落實在實踐的訓練上，也就是說，「奏樂」有助於人情向著「和」的境界提升：

一、君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心；動以干戚，飾以羽旄，從以磬管。故其清明象天，其廣大象地，其俯仰周旋有似於四時。

二、執其干戚，習其俯仰屈伸，而容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，而行列得正焉，進退得齊焉。

三、聲樂之象：鼓大麗，鐘統實，磬廉制，竽笙簫和，筦籥發猛，塤篪翁博，瑟易良，琴婦好，歌清盡，舞意天道兼。鼓其樂之君邪。故鼓似天，鐘似地，磬似水，竽笙簫和筦籥，似星辰日月，鞉柷、拊鞷、椌楬似萬物。曷以知舞之意？曰：目不自見，耳不自聞也，然而治俯仰、詘信、進退、遲速，莫不廉制，盡筋骨之力，以要鐘鼓俯會之節，而靡有悖逆者，眾積意誖誖乎！

[82]具體論述參看前一章對「賞樂」問題的討論。

君子在「奏樂」的實踐活動中疏導其性情，也在「奏樂」中不斷地感受與自然之「和」、與樂之「和」和與天地之「和」。其行狀恰似先王所設「學校」教育中，選士、俊士等喻修身於「奏樂」之中的狀況。所以，荀子認為墨子不能體貼「奏樂」作為一種德性實踐之工夫更是不對的。

綜上，我們簡單地說明荀子如何為先王、聖人發聲，駁斥墨子「非樂」之論。可以說，荀子以「人情」為切入點又將孔門之「樂」以成教的思想整理、經歷了一遍。相較於孔子從「仁」上講「樂」而言，荀子有關「樂」的思想是立足孔子的基礎進而有所轉化和發展。尤其是對於「禮」或者說制度而言，荀子將附屬於「樂」之「禮」擴展為具有獨立意義的「禮」，並認為「禮」是用以節制「人欲」的重要環節，而「作樂」、「奏樂」和「賞樂」的各個環節必須考慮的「禮」之規範、考慮到對「人欲」的節制。

綜合本節的討論，我們通過重構老、莊、墨各家對孔子「樂」思想的批評，明確了各家對於「樂」之成教的態度及各自對於「樂以成教」之精神核心的判斷。有了諸家思想作參照，孔子以制度輔助「樂」而成就人心之「仁」達至「和」之境界的思想變得更加清晰；孔子對「樂以成教」之精神的判定，更通過荀子以「人情」切入又展現了一遍。而荀子對儒家以「樂」成教思想的再次提煉，也最終形成了先秦儒家「樂」思想的完形，也就是儒家心、性、情思想在「樂」之成教實踐工夫中的落實。同時，我們對先秦儒家「樂以成教」之思想的討論也畫上了句號。

附錄 1：實驗現象之理論解析[1]

單弦引發共振情況，即（現象一）[2]：撥動一個樂器，波傳播到另一個樂器時會出現受迫振動，其穩態解為：

$$x_1 = B\cos(\omega t - \varphi)$$

暫態解為阻尼導致：

$$x_2 = A_0 e^{-\beta t}\cos(\sqrt{\omega_0^2 - \beta^2}\,t + \varphi_0)$$

其中穩態解振幅：

$$B = \frac{f_0}{\sqrt{(\omega_0^2 - \omega^2)^2 + 4\beta^2\omega^2}}$$

（ f_0 是由外力決定的常數， β 是空氣阻力決定的常數。）

如果第二個樂器的固有頻率頻率 ω_0 剛好等於 ω ，B 將有最大值，即產生共振，第二個樂器的振動完全和第一個樂器產生的波完全同步，能量沒有損失。對於品質因數高的樂器來說當 ω_0 稍有偏差，B 就會快速衰減（類似於 δ 函數），樂器的振動與波不同步。

如果只是撥動一下第一個樂器，產生一串波包，當兩樂器頻率完全相同時，波包直接透過第一個樂器，受迫振動時間很短，暫態解對振動的影響不大。當頻率不相同時，穩態解振幅很小，波包不能直接穿過，樂器的受迫振動會有較大的暫態解部分，隨時間衰減，即會有較長時間的餘音。

兩弦振動情況，即（現象二）：將兩個樂器看做兩個波源，可以產生的波的頻率分別由自身的固有頻率決定，設為 ω_1 和 ω_2 ，為討論方便，只分析沿著同一

[1]實驗及理論解釋由香港中文大學物理系博士研究生 牛群先生，及香港中文大學電子工程系博士候選人 陳嘉傑先生輔助作者完成，並由牛群先生進行公式整理。
[2]見：楊維紘，《力學與理論力學》，北京：科學出版社，2008 年，頁 180。

方向的振動。

兩個樂器產生的波設為（設波幅相同），即：

$$\begin{cases} x_1 = A\cos(\omega_1 t + \varphi_1) \\ x_2 = A\cos(\omega_2 t + \varphi_2) \end{cases}$$

兩波相遇時合運動為：

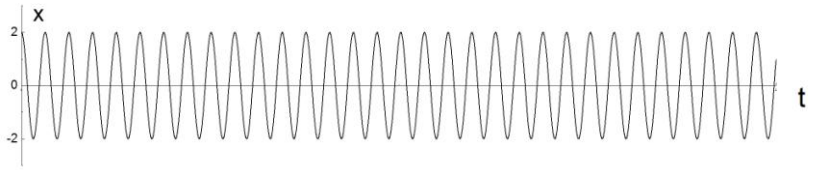
$$x = x_1 + x_2 = A[\cos(\omega_1 t + \varphi_1) + \cos(\omega_2 t + \varphi_2)]$$

$$= 2A\cos(\frac{\omega_1 - \omega_2}{2} t + \frac{\varphi_1 - \varphi_2}{2})\cos(\frac{\omega_1 + \omega_2}{2} t + \frac{\varphi_1 + \varphi_2}{2})$$

如果兩個頻率相差不大，即 $\omega_1 \approx \omega_2$ ，令 $\Delta\omega = \omega_1 - \omega_2$ ， $\omega_1 + \omega_2 \approx 2\omega_1 = 2\omega_2$ ，

$$x \approx 2A\cos(\frac{\Delta\omega}{2} t + \frac{\varphi_1 - \varphi_2}{2})\cos(\omega_1 t + \frac{\varphi_1 + \varphi_2}{2})$$

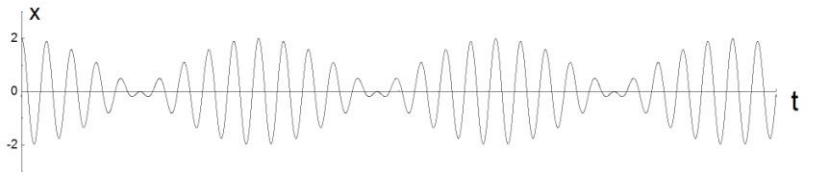
如果 $\Delta\omega = 0$ ，即兩頻率完全相同，兩列波疊加後頻率完全一致，振幅加倍，即：



如果 $\Delta\omega \neq 0$ ，則振動會出現拍的現象，即振幅週期性變化，變化週期由 $\Delta\omega$ 決定：

$$T = \frac{1}{\nu} = \frac{2\pi}{\omega_1 - \omega_2} = \frac{2\pi}{\Delta\omega}$$

即：



以上討論是基於波源連續產生波的基礎上，如果僅僅撥動一下樂器，樂器在

空氣的阻力下將做阻尼振動，即振幅指數衰減，衰減速度由空氣阻力大小決定，一般情況下在若干秒後就聽不到了。而$\Delta\omega$即使相差$1\,Hz$，週期也有2π s，即在可聽見聲音的時間內，振幅始終是快速衰減的，也導致其衰減比$\Delta\omega=0$的情況衰減的更快。

附錄 2：文獻綜述（A literature review and Bibliography）

我們從導言中所謂第一代研究說起：

吉聯抗先生在 1963 年出版的《呂氏春秋中的音樂史料》[1]全書分「大樂」、「侈樂」等篇，輯錄以經典中有「樂」、「音」等字的文段為標準；繼而在 1980 年、81 年又分別出版的《春秋戰國音樂史料》[2]和《秦漢音樂史料》[3]，前者取《春秋左傳》、《國語》、《戰國策》和《史記》為輯錄文本，猶以史實為擇取對象；後者取《史記》（與前書無重複，以〈秦始皇本紀〉為界）、《漢書》、《後漢書》和《西京雜記》為記錄文本，亦以史實為擇取對象。同時，吉聯抗先生在 1983 年出版的《孔子、孟子、荀子樂論》[4]也是將《論語》、《孟子》、《荀子》三書中的相關文段收集、注譯。

人民音樂出版社出版的《中國古代樂論選輯》[5]一書，參與編寫人員為：吳釗、趙寬仁、伊鴻書、古宗智等，後由吉聯抗修訂公開出版。該書比較特殊：首先，材料選擇的時間跨度長，包含從先秦開始一直到明清學者文選；其次，材料選擇的取向不同，不再以史料、史實為擇取標準，而是將討論「樂」、評價「樂」放在了首位。這種選擇的標準有效地將「思想」突出出來，淡化了歷史故事中表達的史實意義，同時，將史的流變呈現了出來，為研究者提供了不少方便。並且，該書修改了音樂一說，而單用一個樂字，準確了不少。但是，這樣的選擇標準伴隨著幾個問題的出現：第一、文獻太多，總有遺漏；第二、因篇幅所限，未將各家各派的觀點加以注釋。

[1]吉聯抗，《呂氏春秋中的音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1978 年。
[2]吉聯抗，《春秋戰國音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1980 年。
[3]吉聯抗，《秦漢音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1981 年。
[4]吉聯抗，《孔子、孟子、荀子樂論》，北京：人民音樂出版社，1983 年。
[5]文化部文學藝術研究院音樂研究所編，《中國古代樂論選輯》，北京：人民音樂出版社，1981 年。

蔡仲德又注譯了《中國音樂美學史資料注譯》[6]，增訂了不少文獻內容，並對傳統文獻加上了必要的注釋，在每一部分文獻之前，又添寫了該作品的歷史背景與音樂思想的綜述。但是，樂又變回了音樂，讓人遺憾。

Walter Kaufmann編寫，中文名為《樂經論》(Musical References in The Chinese Classics）[7]的一本彙編了四書五經所記有關「樂」內容的書。該書完全用西方樂律概念、記譜法等等相關音樂理論，解釋了傳統中國樂律的內容，同時，其中對於《周禮》相關內容的強調，也顯示了西方學者對於中國音樂傳統中音律學的興趣所在。但是，出於對傳統中國樂器史、思想史知識的缺乏，該書很多結論並不紮實，例如：以平均律解釋五度相生不能避免其中產生的音差等等。Kaufmann自己也認為：「本書旨在探討中國傳統四書五經的一些有關音樂的文獻材料，而不必在意其他的分類系統。我們就是要針對中國古代音樂史找到些資訊、做出些貢獻。考慮到文獻失傳或文字缺失，我們不可能重現一個清晰的狀況，但是我們還是可以找到一些可以被把握的事實，用以彌補樂教的缺失，而為音樂家們提供些幫助。」[8]以樂為音樂的思想就這樣被注入西方的討論之中。

楊儒賓翻譯的《孔子的樂論》[9]一書，在該書的附錄收錄了論孟等書記載有關孔子與樂的文段，這是很重要的一個工作，在我們的論文第五章第二節就借助了相關文段進行論述。可惜的是，楊先生為附錄定名為《孔子與音樂資料選輯》，音樂二字在選輯文本中並未出現，也算是望文生義了。

---

[6]蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯（增訂版）》，北京：人民音樂出版社，2007 年。
[7]Walter Kaufman, *Musical References in The Chinese Classics.* Detroit: Information Coordinators., 1976.
[8] "The aim of this book is the consideration of musical references in the Chinese Classics, that is, the 'Five Ching' and the 'Four Shu', ignoring all other systems of classification, in order to gain some information which may contribute to the study of the history of music of Chinese antiquity. Considering the vague and unreliable character of the texts, one cannot expect a clear picture of musical matters. But it is hoped that one might find at least some facts or observations which may be of some value to the musicologist even though the music of this distant past is irrevocably lost."—see Walter Kaufman, *Musical References in The Chinese Classics*.pp.11.
[9]江文也、楊儒賓，《孔子的樂論》，臺北：台灣大學出版中心，2004 年。

說完我們在導言中所謂的第一代相關研究，下面，就說說第二代的研究。第二代的研究，我們從《孔子的樂論》接著說起。

該書是根據日據時期臺灣音樂家江文也先生所著《上代支那正樂考——孔子音樂論》及陳光輝先生的翻譯，重新翻譯並加入相關注疏後，編訂而成。江文也作為一名富有情感的音樂家，在其整個論述中充滿熱情。也同樣出於其音樂家的身份，江氏有以音樂解戲劇的嫌疑。因為江氏在部分論述中已經看到作為戲劇的樂之形態，卻在發表感歎的時候，又落在優美的、令人陶醉的音樂中。

蔡仲德的《中國音樂美學史論》[10]也已經在其《中國音樂美學史資料注譯》一書中做出了分類解答，但是基於其以音樂為樂之觀念的基礎，其《論》也難免出現偏差。即使我們忽略只討論其音樂思想大部分，該書將歷代人物討論音樂的部分進行依人分類，比如，虢文公的省風說、師曠的以樂聽風說、醫和的中聲說等等，我們可以看到，這種分類的優勢在於可以將每個學說與每個人物聯繫起來，使人物的觀點更加鮮活，但是，對於整體把握樂教的問題會有一定地分裂性；而後者單獨討論孔子的音樂美學思想，也是先樹立一個鮮活的人物形象，然後把孔子的不同思想對應到其音樂美學思想之中，如此一來，其音樂思想又變成了人物思想的附庸。

徐復觀先生《中國藝術精神》[11]一書中，有不少灼見值得留意。比如，其討論道：「而當一個兒童受到《韶》樂的感動，『其視精，其心端』的時候，可以說這是樂對於一個兒童純樸心靈所能發生的感動作用。」然而，這些灼見都需要補充說明，比如，感動的確是一個重要原因，但不能解釋清楚「審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣」的內涵。徐先生說得樂究竟是樂曲，還是戲

[10]蔡仲德，《中國音樂美學史論》，北京：人民音樂出版社，1988 年。
[11]徐復觀，《中國藝術精神》，上海：華東師範大學出版社，2001 年。

劇，我們也要好好梳理清楚。

黃友棣的《中國音樂思想批判》[12]是對中國傳統音樂批判的最嚴厲的一本書。總而言之，黃先生認為音樂對現代人沒有傳統的那麼有用，既不能形成教育，也不能疏導社會風氣。並且，古人說音樂都是連著怪力亂神，更不能相信。其實，除去黃先生把樂當做音樂外，我還是可以同情地理解他的想法的。

祁海文的《儒家樂教論》[13]從結構來看，可以看到作者寫作佈局用心之處，但章節之間的關係性並不緊密，導致最終以《樂記》為儒家樂教思想之成熟的結論論證不夠。兩個比較突出的問題是，第一章的論述過分依賴注疏材料的堆積，第四章的論述，使樂與政治、道德、審美的關係過分獨立，沒有打通。

修海林的《中國古代音樂美學》[14]一書，從書名上看，就知道作者將樂直譯為音樂了。本書最大的優長是音樂相關的說明比較準確。同樣，問題也是在材料使用上，尤其是禮樂、仁義等問題的論證，還是依賴在文本譯文之上。這與作者的研究背景相關。

蔣孔陽的《先秦音樂美學思想論稿》[15]討論了先秦時代有關音樂的美學思想。不用多說，這又是一部以音樂為樂的研究作品。蔣先生的方法與蔡先生有所出入，更加注意諸子學脈的區別，可以借鑒。

楊華的《先秦禮樂文化》[16]試以樂為線索，研究禮和政，分析樂舞的禮典化和神秘化、樂與禮的「自為」和「人為」結合過程等問題，在「樂由中出，禮自外作」一節中討論了先秦禮樂文化與政治建設的關係，很有見解。但楊氏研究偏重禮，每到樂之討論就語焉不詳。

[12]黃友棣，《中國音樂思想批判》，臺北：樂友書房，1965 年。
[13]祁海文，《儒家樂教論》，鄭州：河南人民出版社，2004 年。
[14]修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004 年。
[15]蔣孔陽，《先秦音樂美學思想論稿》，北京：人民文學出版社，1986 年。
[16]楊華，《先秦禮樂文化》，武漢：湖北教育出版社，1996 年。

第二代研究中，有不少專門以《樂記》為研究物件的成果。比如：

薛永武的《〈禮記 樂記〉研究》[17]，自謂其運用闡釋學的原理和方法，從中西比較的學術視野，對《樂記》進行多維的創造性闡釋，通過對《樂記》的價值重新進行定位，在視域融合中揭示了《樂記》的豐富內涵，進而對「大樂與天地同和」、「惟君子為能知樂」、「樂由中出」、「惟樂不可以為偽」等許多命題進行了研究。可在論述中還是在說音樂，不太能夠理解。

王禕的博士論文《〈禮記 樂記〉研究論稿》[18]則偏向于文本文字的梳理訓釋及其歷史背景的解讀，對於《樂記》在歷朝歷代的研究發展也進行了編排整理。

王菡在《〈禮記 樂記〉之道德形上學》[19]一書中，通過中西對照，探討「武」樂所定義之美感，以《樂記》記載孔子等人論述「武」樂的內容，講述解讀「樂」所言之物，進一步解釋《樂記》包含的藝術美，討論了《樂記》與康得的道德形上學的關係。其中有一章專門討論樂教化的神秘性，我在導言中所謂的假問題就是此類。

林明照的《先秦道家的禮樂觀》[20]雖然也是以音樂為樂，但是書中關注到先秦道家並非一味否定禮樂，而是為禮樂建立了一套形上的基礎，這一點觀察值得肯定。在我們的論文第五章第三節，將對此問題有所回應。

相比第二代研究而言，第三代研究成果更值得借鑒。

陳昭瑛的《儒家美學與經典詮釋》[21]一書，雖然不是直接討論樂教問題的作品，但其中《孔子詩樂美學中的整體性觀點》一章，詩樂的提法值得注意。此章所論之整體性，強調主客統一、形式內容統一都是很重要的觀念。在我們的第三、

[17]薛永武，《〈禮記・樂記〉研究》，北京：光明日報出版社，2010 年。
[18]王禕，《〈禮記・樂記〉研究論稿》，暨南大學博士學位論文，2009 年 6 月。
[19]王菡，《〈禮記・樂記〉之道德形上學》，臺灣：文史哲出版社，2002 年。
[20]林明照，《先秦道家的禮樂觀》，臺北：五南圖書出版公司，2007 年。
[21]陳昭瑛，《儒家美學與經典詮釋》，臺北：臺灣大學出版中心，2005 年。

四章論述中，分別照顧了形式內容和主客關係的統一性，見兩章第三節。

黎國韜的《先秦至兩宋樂官制度研究》[22]是近來有關中國傳統樂文化的研究中很有特色的成果，也是相對而言最不受相關概念理解之限制的一部作品。同時，作為一部歷史學方向的研究，材料的詳實也是該書的優勢所在。但，論中對於樂官職能的分類過於繁瑣，難有提綱契領的感覺。比如，樂官的農業職能並不是去參與耕作，只是在時令等方面做出調節，這些其實是收歸在樂官對律制的把握上來看的。另外，在禮崩樂壞之前後，樂官的職能發生了很大的偏轉，文章也沒有照顧到。該文最有趣的討論，在於元金兩宋時代的樂官問題。可惜，這不是我們的文章需要涉及的部分，期待以後再有交鋒。

許兆昌的《先秦樂文化考論》[23]一書，對不同時期的一些事件進行了獨立地考證，比如〈虞舜樂文化零證〉一節，就將舜的家族作樂一事進行了較為詳盡的梳理，並通俗地講述出來。第四章〈樂舞與周代禮制生活〉討論了不同的樂舞對應著不同的禮，又有不同的儀式節奏，這些都是很好的復原工作。

賈海生的《周代禮樂文明實證》[24]該書為歷史研究論文集，其中《周公所制樂舞通考》、《洛邑告成祭祀典禮所奏樂歌考》、《周成王行禮所用樂歌考》等數文對周初之樂考證詳實。

蔡幸娟的《音樂治療：中國古代醫學與音樂治療》[25]一書，是樂論在跨專業、交叉學科之研究中的代表。於我而言，在情感上是非常傾向接受這一系列說法的，但是，在理性上，我很難接受作者的論證。且不論作者將樂當做音樂的問題，單就在中國音律中，每個音高都可以成為宮商角徵羽、金木水火土、心肝脾肺腎

[22]黎國韜，《先秦至兩宋樂官制度研究》，廣州：廣東人民出版社，2009 年。
[23]許兆昌，《先秦樂文化考論》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2009 年。
[24]賈海生，《周代禮樂文明實證》，北京：中華書局，2010 年。
[25]蔡幸娟，《音樂治療：中國古代醫學與音樂治療》，臺北：五南圖書出版公司，2015 年。

而言，以音增減人之五行之氣的說法就很難成立。

陳來先生的《古代思想文化的世界》[26]一書，討論禮治一章，有涉及到歌舞的問題，簡單介紹了不同的情況下，禮所對應不同的篇章，這一點已經被學界廣泛接受，但是，究竟對應哪些篇章內容，學界尚存爭議。這些暫屬於詩經考證的研究範圍，與我們的研究結論影響不太顯著。

我們再來看看英語世界的研究成果。

Scott Bradley Cook 所寫的《Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China》[27]是少有的、分析很細緻的外文樂論論文，除去後文以孔孟老墨莊荀及呂氏春秋為綱，分疏各家樂論思想外，該文在第一章對聲音樂概念也有所討論，只是在說明了聲音樂各自形式之後，立即轉向討論音樂對社會、人格等方面的作用。另外，Cook 對中國傳統樂律的解釋過於理想化，容易造成中國音律體系與西方音律體系同質的錯覺。

Kenneth J.DeWoskin 的《A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China》[28]是從音樂研究說起的。然而，其第三章對音樂、聽覺和心靈（Music, Hearing, and the Mind）的視角很獨到。我在第四章討論中有所吸取。只是 DeWoskin 的討論還只是文本的翻譯，並且更多以《莊子》及《淮南子》為主，不如心理學相關量化研究更直接。

陳佳的博士論文 *How Can One be Perfected by Music?* [29]討論了儒家樂教如

[26]陳來，《古代思想文化的世界》，北京：三聯書店，2009 年。
[27]Scott Bradley Cook, *Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China*, Michigan: A Bell & Howell Company, 1997.
[28]Kenneth J.DeWoskin, *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1982.
[29]Jia CHEN, *How can one be perfected by music? —— Contemporary educational significance of Chinese pre-Qin Confucian Thought on Yue Jiao (Music education)*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Educational Policy Studies in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

何通過音樂教化人格的問題，該書繼承了漢語界前輩們討論儒家音樂哲學、樂教等等的觀念，對於中國傳統樂教與西方古典哲學關於音樂審美、美學的相關論述很有創見，且極富現實感。但是其討論音樂本身的部分稍顯不足，例如，該書討論樂教興起的部分、樂教在夏商周傳承的部分只有數頁英文；論證樂教之宗教、政治、倫理和美學的問題（Music—a Basic Form of Spiritual Activity Including Religion, Politics, Ethics and Aesthetics），尚有研究空間；對於中國傳統樂之戲劇形態未有談及。

2013 年，PARK So Jeong（朴素晶）在《道》雜誌中發表 *Musical Thought in the Zhuangzi: A Criticism of the Confucian Discourse on Ritual and Music*[30]一文，是她一系列音樂研究中的一篇，該文用一種不同於之前介紹漢語學界分辨「聲」、「音」、「樂」概念的方法，而通過比較《莊子》對於「聲」、「音」、「樂」概念的討論，建立對《樂記》之「聲」、「音」、「樂」概念的理解，這種嘗試很有意義。但，文中對於「聲」、「音」、「樂」概念在 Cook 的《樂記》注釋翻譯中的甄定，還有待商榷。近來數次見面，Park 依然堅持樂就是音樂，有些枉顧文獻證據的效力了。

為了完成我們的論述，還有很多相關研究需要注意。首先是西方音樂哲學。因為音樂哲學在西方的存在，中國學者就更喜歡以音樂為樂了。

彼得・基維（peter kivy）寫作的《音樂哲學導論：一家之言》[31]（introduction to a philosophy of music）是對「音樂哲學」以及該領域重要問題所撰寫的一本有影響的著作，該書在英美「音樂哲學」領域引起很多討論，它討論了包括：術語

[30]PARK So Jeong, *Musical Thought in the Zhuangzi: A Criticism of the Confucian Discourse on Ritual and Music*, Journal of Dao, 12 (2013), pp.331.

[31]該書已經被翻譯為中文本，彼得・基維，劉洪楊燕迪譯，《音樂哲學導論：一家之言》，上海：華東師範大學出版社，2012 年。

及概念界定問題、審美經驗問題、藝術本體問題、虛構與敘事問題、再現與表現問題，和藝術價值問題等問題。

詹姆士（James O.Young）在其書 *Critique of Pure Music*[32]第五章討論「音樂形式的價值」（The Value of Musical Form）中，認為基維等人所代表的「音樂形式主義者」（Formalists）太過於倚重作曲家對於固定樂句、曲式的使用，所傳遞的特殊意義，拋開繁雜的、難以計算、收集的所謂「固定形式」，只有反形式主義者才可以解釋音樂的最基本的深邃意思；詹氏《純粹音樂批判》一書還隱含著第三個進路的內容，也是很主流的一種討論，即向內、向主體之情感（情實或感受）方向立論。

The Routledge Companion to Philosophy and Music[33]一書，第一部分（Part I）即從概念定義討論起，其中 Carl Matheson & Ben Caplan 合著 Ontology（本體論）一節及之後討論音樂與語言、想像是從我們所說的第二個進路研究音樂哲學內容；而其中第一部分討論感知、技術的章節則是從第一個進路入手。第二部分（Part II）所討論的內容就是音樂與情實（emotion）之關係所在，關於情實的討論又分為表達理論（expression theories）、喚醒理論（arousal theories）和相似性理論（resemblance theories）等等。

西方研究對「聲、音、樂」在「人心」的「知、情、意」之上的作用有相當大的興趣：可以從「聲、音、樂」作為一種物理性刺激來看，它與大腦、心靈的關係[34]；也可以作為一種知性的、記憶的意義賦予，使某一「音樂」與人心的感

[32]James O.Young, *Critique of Pure Music*, New York: Oxford University Press., 2014.
[33]Theodore Gracyk& Andrew Kania ed., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge., 2011.
[34]See: Manfred Clynes ed., *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*, New York: Plenum Press, 1983; Macdonald Critchley&R.A.Henson ed., *Music and The Brain: Studies in the Neurology of Music*, Southampton: The Camelot Press, 1980.

受（feelings）連結[35]；還可以作為一種律動協調，將「樂段」（pattern perception）先天地賦予人心的情實（emotion）的意義[36]。通俗地說，在這一章，我們就要在「先秦儒家樂教」的語境下，處理「音樂」與「情感」（emotion or feelings）產生「意義」[37]關係的問題。

樂研究有關技術的問題還涉及樂器、律曆、天文星象等等，我們都有相關擴展，此處列舉幾本，以供參考。

由人民音樂出版社出版的《語言與音樂》[38]一書收錄了楊蔭瀏《語言音樂學初探》、孫從音《戲曲唱腔和語言的關係》、武俊達《談京劇唱腔的旋律和字調》三篇有關語言與音樂的文章，這個論證的視角很重要。語言、音樂都是音的內容，算是同源而生的兩種形態。這兩種形態又如何再被結合在一起，自然是重要的問題。

薛宗明的《中國音樂史（樂器篇）》[39]，就可以直接按照金石絲竹的分類辦法進行對樂器發展的總結，但是這種辦法應用到很多細節的問題還是難以解決，只能將細節資訊，附屬於某種分類之中，尤其遇到現代考古問題時，更難以滿足研究的需要。

李純一的《中國上古出土樂器綜論》[40]，結合了傳統分類辦法和現代科技的

[35]See: PatrikN.Juslin& John A.Sloboda ed., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, London: Oxford Press, 2012; Leonard B.Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, London: The University of Chicago Press, 2015.
[36]See: Richard Parncutt, *Harmony: A Psychoacoustical Approach*, Berlin: Springer-Verlag, 1989.
[37]"One might conclude that, at root, music has no meaning. Peter Kivy argues this way: Because music has no semantic content—despite its quasi-syntactic structure—musical meaning does not exist 'as a reality of listening.' His conclusion is inescapable only if one restricts the notion of meaning to the linguistic model. Ordinary language allows for a more generous use of 'meaning,' however. Most people agree that (good) music makes sense and can be said to have meaning." See:ConstantijnKoopman and Stephen Davies, "Musical Meaning in a BroaderPerspective", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (2001), pp. 261.又見：韓鍾恩，《音樂意義的形而上顯現並及意向存在的可能性研究（增訂版）》，上海：上海音樂學院出版社，2012年，頁45-60。
[38]楊蔭瀏等，《語言與音樂》，北京：人民音樂出版社，1983 年。
[39]薛宗明，《中國音樂史（樂器篇）》，臺北：台灣商務印書館，1983 年。
[40]李純一，《中國上古出土樂器綜論》，北京：文物出版社，1996 年。

要求，在討論樂器材質的同時，也兼顧音高側准的問題。該書主要研究對象散在全國各地文博考古單位，考古材料以 1987 年底前發表為主。史前時代的樂器主要靠考古發現，即使是歷史時代的樂器也是主要依靠考古發現。例如，頁 23，有關幾件遠古遺物的商討，表示著打擊類樂器的演變，同時，不同類型的樂器，如金石絲竹等等，其發展在歷史中的定位，是樂師思想的一種實物性反應。

程貞一在《黃鐘大呂——中國古代和十六世紀的聲學成就》[41]一書中通過中國古典音律的研究，論證先秦時期中國律學傳統中所包含的科技精神，其律學體系所囊括的五行、陰陽、十二律等等解釋傳統，是一套完整的、獨特的學說；而更加系統解釋樂律內容的文獻是吳南薰先生的《律學會通》[42]。

王友華的《先秦編鐘研究》[43]是編鐘研究之專著，包括對於編鐘實物的研究部分，編鐘排列的相關研究則涉及律制的轉變。編鐘的由興及衰在一定程度上也代表著先秦樂文化的衰亡，及音樂世俗化的興起。

有關文獻的問題，我們就簡單說明到這裡，還有一些單篇的文章[44]，如果論述需要，我們會在正文的討論中標明清楚，敬請留意。

[41]程貞一，《黃鐘大呂——中國古代和十六世紀的聲學成就》，上海：上海科技教育出版社，2007 年。
[42]吳南薰，《律學會通》，北京：科學出版社，1964 年。
[43]王友華，《先秦編鐘研究》，桂林：廣西師範大學，2013 年。
[44]比如：漢語學界對於「聲」、「音」、「樂」概念的討論也很多，「聲」、「音」、「樂」範疇何區別作過現代探討或解釋，比如論文有：林濟莊《「聲」「音」「樂」淺辨》（1982）；諸靈修《「音」「聲」辨——〈老子〉「音聲相和」解商榷》（1986）；王鎮庚《聲成文謂之音》（1988）；徐浩《從「聲」「音」「樂」的訓釋談「大音希聲」等語》（1997）；田耀農《「音」「聲」之辨》（1997）；葉明春《與田耀農先生商榷〈「音」「聲」之辨〉》（1998）；王曄《淺釋「音」「聲」》（1999）；王小盾《中國音樂學史上的「樂」「音」「聲」三分》（2001）；劉偉生《〈禮記·樂記〉「聲」「音」「樂」辨》（2002）；田宇等《「聲」「音」「樂」的遞進——讀〈樂記〉》（2003）；宋瑾《從知聲、知音到知樂》（2005）；楊賽《中國音樂美學範疇研究論綱》（2007）；方建軍《「聲」「音」「樂」及其思想技術涵義》（2008）；梅洪瓊《淺析〈樂記〉之聲、音、樂》（2008）；覃勇《聲、音、樂、響辨析》（2008）等。

附錄 3：鄭玄注《禮記正義・樂記》分篇（附《史記・樂書》輯《樂記》佚文及其它）[1]

樂本篇

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。

樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者，非性也，感於物而後動。

是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其奸。禮樂刑政，其極一也；所以同民心而出治道也。

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。

宮為君，商為臣，角為民，征為事，羽為物。五者不亂，則無怗懘之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。征亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。

鄭衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。

凡音者，生於人心者也。樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知

[1]本附錄只為正文討論篇目引用之方便，不涉及討論佚文考證，引文以正文討論為准。另，《禮記・樂記》與《史記・樂書》之文本差異只在正文討論中說明。

樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。知樂則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有德。德者得也。是故樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三歎，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。

人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。於是有悖逆詐偽之心，有淫泆作亂之事。是故強者脅弱，眾者暴寡，知者詐愚，勇者苦怯，疾病不養，老幼孤獨不得其所，此大亂之道也。

是故先王之制禮樂，人為之節；衰麻哭泣，所以節喪紀也；鐘鼓干戚，所以和安樂也；昏姻冠笄，所以別男女也；射鄉食饗，所以正交接也。禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之，禮樂刑政，四達而不悖，則王道備矣。

樂論篇

樂者為同，禮者為異。同則相親，異則相敬，樂勝則流，禮勝則離。合情飾貌者禮樂之事也。禮義立，則貴賤等矣；樂文同，則上下和矣；好惡著，則賢不肖別矣。刑禁暴，爵舉賢，則政均矣。仁以愛之，義以正之，如此，則民治行矣。

樂由中出，禮自外作。樂由中出故靜，禮自外作故文。大樂必易，大禮必簡。樂至則無怨，禮至則不爭。揖讓而治天下者，禮樂之謂也。暴民不作，諸侯賓服，兵革不試，五刑不用，百姓無患，天子不怒，如此，則樂達矣。合父子之親，明長幼之序，以敬四海之內天子如此，則禮行矣。

大樂與天地同和，大禮與天地同節。和故百物不失，節故祀天祭地，明則有

禮樂，幽則有鬼神。如此，則四海之內，合敬同愛矣。禮者殊事合敬者也；樂者異文合愛者也。禮樂之情同，故明王以相沿也。故事與時並，名與功偕。

故鐘鼓管磬，羽籥干戚，樂之器也。屈伸俯仰，綴兆舒疾，樂之文也。簠簋俎豆，制度文章，禮之器也。升降上下，周還裼襲，禮之文也。故知禮樂之情者能作，識禮樂之文者能述。作者之謂聖，述者之謂明；明聖者，述作之謂也。

樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆別。樂由天作，禮以地制。過制則亂，過作則暴。明於天地，然後能興禮樂也。

論倫無患，樂之情也；欣喜歡愛，樂之官也。中正無邪，禮之質也，莊敬恭順。禮之制也。若夫禮樂之施于金石，越於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神，則此所與民同也。

樂禮篇（3、5）[2]

王者功成作樂，治定制禮。其功大者其樂備，其治辯者其禮具。干戚之舞非備樂也，孰亨而祀非達禮也。五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。樂極則憂，禮粗則偏矣。及夫敦樂而無憂，禮備而不偏者，其唯大聖乎？

天高地下，萬物散殊，而禮制行矣。流而不息，合同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近于樂，義近於禮。樂者敦和，率神而從天，禮者別宜，居鬼而從地。故聖人作樂以應天，制禮以配地。禮樂明備，天地官矣。天尊地卑，君臣定矣。卑高已陳，貴賤位矣。動靜有常，小大殊矣。方以類聚，物以群分，則性命不同矣。在天成象，在地成形；如此，則禮者天地之別也。地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，奮之以風雨，動之以四

[2]數字為《禮記・樂記》與《史記・樂書》輯錄文段順序之差異，此段在《禮記・樂記》中為第三節，而在《史記・樂書》中為第五節，下同。

時，暖之以日月，而百化興焉。如此則樂者天地之和也。化不時則不生，男女無辨則亂升；天地之情也。

及夫禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神；窮高極遠而測深厚。樂著大始，而禮居成物。著不息者天也，著不動者地也。一動一靜者天地之間也。故聖人曰禮樂云。

樂施篇 （4、3）

昔者，舜作五弦之琴以歌南風，夔始制樂以賞諸侯。故天子之為樂也，以賞諸侯之有德者也。德盛而教尊，五穀時熟，然後賞之以樂。故其治民勞者，其舞行綴遠；其治民逸者，其舞行綴短。

故觀其舞，知其德；聞其諡，知其行也。《大章》，章之也。《咸池》，備矣。《韶》，繼也。《夏》，大也。殷周之樂，盡矣。

天地之道，寒暑不時則疾，風雨不節則饑。教者，民之寒暑也；教不時則傷世。事者民之風雨也；事不節則無功。然則先王之為樂也。以法治也，善則行象德矣。

夫豢豕為酒，非以為禍也，而獄訟益繁，則酒之流生禍也。是故先王因為酒禮，壹獻之禮，賓主百拜，終日飲酒而不得醉焉；此先王之所以備酒禍也。故酒食者所以合歡也；樂者所以象德也；禮者所以綴淫也。是故先王有大事，必有禮以哀之；有大福，必有禮以樂之。哀樂之分，皆以禮終。樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。

樂言篇

夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。

是故志微噍殺之音作，而民思憂。嘽諧慢易、繁文簡節之音作，而民康樂。粗厲猛起、奮末廣賁之音作，而民剛毅。廉直、勁正、莊誠之音作，而民肅敬。寬裕肉好、順成和動之音作，而民慈愛。流辟邪散、狄成滌濫之音作，而民淫亂。

是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義。合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懾，四暢交於中而發作於外，皆安其位而不相奪也；然後立之學等，廣其節奏，省其文采，以繩德厚。律小大之稱，比終始之序，以象事行。使親疏貴賤、長幼男女之理，皆形見於樂，故曰：「樂觀其深矣。」

土敝則草木不長，水煩則魚鱉不大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容奸，狹則思欲，感條暢之氣而滅平和之德。是以君子賤之也。

樂象篇

凡奸聲感人，而逆氣應之；逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分；而萬物之理，各以其類相動也。是故君子反情以和其志，比類以成其行。奸聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術。惰慢邪辟之氣不設於身體，使耳目鼻口、心知百體皆由順正以行其義。

然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管。奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常。小大相成，終始相生。倡和清濁，迭相為經。故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。

故曰：樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。

是故君子反情以和其志，廣樂以成其教，樂行而民鄉方，可以觀德矣。德者性之端也。樂者德之華也。金石絲竹，樂之器也。詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心，然後樂氣從之。是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華髮外，唯樂不可以為偽。

樂者，心之動也；聲者，樂之象也。文采節奏，聲之飾也。君子動其本，樂其象，然後治其飾。是故先鼓以警戒，三步以見方，再始以著往，複亂以飭歸。奮疾而不拔，極幽而不隱。獨樂其志，不厭其道；備舉其道，不私其欲。是故情見而義立，樂終而德尊。君子以好善，小人以聽過。故曰：生民之道，樂為大焉。

樂也者施也；禮也者報也。樂，樂其所自生；而禮，反其所自始。樂章德，禮報情反始也。

所謂大輅者，天子之車也。龍旗九旒，天子之旌也。青黑緣者，天子之寶龜也。從之以牛羊之群，則所以贈諸侯也。

樂情篇

樂也者，情之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。樂統同，禮辨異，禮樂之說，管乎人情矣。

窮本知變，樂之情也；著誠去偽，禮之經也。禮樂倂天地之情，達神明之德，降興上下之神，而凝是精粗之體，領父子君臣之節。

是故大人舉禮樂，則天地將為昭焉。天地欣合，陰陽相得，煦嫗覆育萬物，然後草木茂，區萌達，羽翼奮，角觡生，蟄蟲昭蘇，羽者嫗伏，毛者孕鬻，胎生者不殰，而卵生者不殈，則樂之道歸焉耳。

樂者，非謂黃鐘大呂弦歌干揚也，樂之末節也，故童者舞之。鋪筵席，陳尊俎，列籩豆，以升降為禮者，禮之末節也，故有司掌之。樂師辨乎聲詩，故北面而弦；宗祝辨乎宗廟之禮，故後屍；商祝辨乎喪禮，故後主人。是故德成而上，藝成而下；行成而先，事成而後。是故先王有上有下，有先有後，然後可以有制於天下也。

魏文侯篇

魏文侯問于子夏曰：「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問：古樂之如彼何也？新樂之如此何也？」

子夏對曰：「今夫古樂，進旅退旅，和正以廣。弦匏笙簧，會守拊鼓，始奏以文，複亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下。此古樂之發也。」

「今夫新樂，進俯退俯，奸聲以濫，溺而不止；及優侏儒，糅雜子女，不知父子。樂終不可以語，不可以道古。此新樂之發也。今君之所問者樂也，所好者音也！夫樂者，與音相近而不同。」

文侯曰：「敢問何如？」

子夏對曰：「夫古者，天地順而四時當，民有德而五穀昌，疾疢不作而無妖祥，此之謂大當。然後聖人作為父子君臣，以為紀綱。紀綱既正，天下大定。天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音；德音之謂樂。《詩》云：『莫其德音，其德克明。克明克類，克長克君，王此大邦；克順克俾，俾于文王，其德靡悔。既受帝祉，施于孫子。』此之謂也。今君之所好者，其溺音乎？」

文侯曰：「敢問溺音何從出也？」子夏對曰：「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。《詩》

云：『肅雍和鳴，先祖是聽。』夫肅肅，敬也；雍雍，和也。夫敬以和，何事不行？為人君者謹其所好惡而已矣。君好之，則臣為之。上行之，則民從之。《詩》云：『誘民孔易』，此之謂也。然後，聖人作為鞉、鼓、椌、楬、塤、篪，此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之，此所以祭先王之廟也，所以獻酬酳酢也，所以官序貴賤各得其宜也，所以示後世有尊卑長幼之序也。鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲則思武臣。石聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲則思死封疆之臣。絲聲哀，哀以立廉，廉以立志。君子聽琴瑟之聲則思志義之臣。竹聲濫，濫以立會，會以聚眾。君子聽竽笙簫管之聲，則思畜聚之臣。鼓鼙之聲讙，讙以立動，動以進眾。君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣。君子之聽音，非聽其鏗枪而已也，彼亦有所合之也。」

賓牟賈篇

賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言及樂，曰：「夫《武》之備戒之已久，何也？」對曰：「病不得眾也。」

「詠嘆之，淫液之，何也？」對曰：「恐不逮事也。」

「發揚蹈厲之已蚤，何也？」對曰：「及時事也。」

「武坐致右憲左，何也？」對曰：「非武坐也。」

「聲淫及商，何也？」對曰：「非《武》音也。」

子曰：「若非《武》音，則何音也？」對曰：「有司失其傳也。若非有司失其傳，則武王之志荒矣。」子曰：「唯！丘之聞諸萇弘，亦若吾子之言是也。」

賓牟賈起，免席而請曰：「夫《武》之備戒之已久，則既聞命矣，敢問：遲之遲而又久，何也？」

子曰：「居！吾語汝。夫樂者，象成者也；總干而山立，武王之事也；發揚

蹈厲，大公之志也。《武》亂皆坐，周、召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而滅商。三成而南，四成而南國是疆，五成而分周公左召公右，六成復綴以崇。天子夾振之而駟伐，盛威於中國也。分夾而進，事早濟也，久立於綴，以待諸侯之至也。且女獨未聞牧野之語乎？武王克殷反商。未及下車而封黃帝之後於薊，封帝堯之後於祝，封帝舜之後於陳。下車而封夏后氏之後於杞，投殷之後於宋。封王子比干之墓，釋箕子之囚，使之行商容而復其位。庶民弛政，庶士倍祿。濟河而西，馬散之華山之陽，而弗復乘；牛散之桃林之野，而弗復服。車甲釁而藏之府庫，而弗復用。倒載干戈，包之以虎皮；將帥之士，使為諸侯；名之曰建櫜。然後知武王之不復用兵也。散軍而郊射，左射貍首，右射騶虞，而貫革之射息也。裨冕搢笏，而虎賁之士說劍也。祀乎明堂而民知孝。朝覲然後諸侯知所以臣，耕藉然後諸侯知所以敬。五者，天下之大教也。食三老五更於大學，天子袒而割牲，執醬而饋，執爵而酳，冕而總干，所以教諸侯之弟也。若此則周道四達，禮樂交通。則夫《武》之遲久，不亦宜乎！」

樂化篇

君子曰：禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易直子諒之心油然生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。致禮以治躬則莊敬，莊敬則嚴威。心中斯須不和不樂，而鄙詐之心入之矣。外貌斯須不莊不敬，而易慢之心入之矣。

故樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順，內和而外順，則民瞻其顏色而弗與爭也；望其容貌，而民不生易慢焉。故德輝動於內，而民莫不承聽；理髮諸外，而民莫不承順。故曰：致禮樂之道，舉而錯之，天下無難矣。

樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文：樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放；故禮有報而樂有反。禮得其報則樂，樂得其反則安；禮之報，樂之反，其義一也。

夫樂者樂也，人情之所不能免也。樂必發於聲音，形於動靜，人之道也。聲音動靜，性術之變，盡於此矣。故人不耐無樂，樂不耐無形。形而不為道，不耐無亂。先王恥其亂，故制雅、頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，使其文足論而不息，使其曲直繁瘠、廉肉節奏足以感動人之善心而已矣。不使放心邪氣得接焉，是先王立樂之方也。

是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之則莫不和順；在閨門之內，父子兄弟同聽之則莫不和親。故樂者審一以定和，比物以飾節；節奏合以成文。所以合和父子君臣，附親萬民也，是先王立樂之方也。

故聽其雅、頌之聲，志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰詘伸，容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。故樂者天地之命，中和之紀，人情之所不能免也。夫樂者，先王之所以飾喜也，軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。故先王之喜怒，皆得其儕焉。喜則天下和之，怒則暴亂者畏之。先王之道，禮樂可謂盛矣。

師乙篇

子贛見師乙而問焉，曰：「賜聞聲歌各有宜也，如賜者，宜何歌也？」師乙曰：「乙賤工也，何足以問所宜？請誦其所聞，而吾子自執焉：寬而靜、柔而正者宜歌頌。廣大而靜、疏達而信者宜歌大雅。恭儉而好禮者宜歌小雅。正直而靜、廉而謙者宜歌風。肆直而慈愛者宜歌商；溫良而能斷者宜歌齊。夫歌者，直己而

陳德也。動己而天地應焉，四時和焉，星辰理焉，萬物育焉。

故商者，五帝之遺聲也。商人識之，故謂之商。齊者三代之遺聲也，齊人識之，故謂之齊。明乎商之音者，臨事而屢斷，明乎齊之音者，見利而讓。臨事而屢斷，勇也；見利而讓，義也。有勇有義，非歌孰能保此？故歌者，上如抗，下如隊，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中鉤，累累乎端如貫珠。故歌之為言也，長言之也。說之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。」子貢問樂。

奏樂篇（《史記・樂書》）

凡音由於人心，天之與人有以相通，如景之象形，響之應聲。故為善者天報之以福，為惡者天與之以殃，其自然者也。

故舜彈五弦之琴，歌南風之詩而天下治；紂為朝歌北鄙之音，身死國亡。舜之道何弘也？紂之道何隘也？夫南風之詩者生長之音也，舜樂好之，樂與天地同意，得萬國之驩心，故天下治也。夫朝歌者不時也，北者敗也，鄙者陋也，紂樂好之，與萬國殊心，諸侯不附，百姓不親，天下畔之，故身死國亡。

而衛靈公之時，將之晉，至於濮水之上舍。夜半時聞鼓琴聲，問左右，皆對曰「不聞」。乃召師涓曰：「吾聞鼓琴音，問左右，皆不聞。其狀似鬼神，為我聽而寫之。」師涓曰：「諾。」因端坐援琴，聽而寫之。明日，曰：「臣得之矣，然未習也，請宿習之。」靈公曰：「可。」因復宿。明日，報曰：「習矣。」即去之晉，見晉平公。平公置酒於施惠之臺。酒酣，靈公曰：「今者來，聞新聲，請奏之。」平公曰：「可。」即令師涓坐師曠旁，援琴鼓之。未終，師曠撫而止之曰：「此亡國之聲也，不可遂。」平公曰：「何道出？」師曠曰：「師延所作也。與紂為靡靡之樂，武王伐紂，師延東走，自投濮水之中，故聞此聲必於濮水之上，先

聞此聲者國削。」平公曰：「寡人所好者音也，願遂聞之。」師涓鼓而終之。平公曰：「音無此最悲乎？」師曠曰：「有。」平公曰：「可得聞乎？」師曠曰：「君德義薄，不可以聽之。」平公曰：「寡人所好者音也，願聞之。」師曠不得已，援琴而鼓之。一奏之，有玄鶴二八集乎廊門；再奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。平公大喜，起而為師曠壽。反坐，問曰：「音無此最悲乎？」師曠曰：「有。昔者黃帝以大合鬼神，今君德義薄，不足以聽之，聽之將敗。」平公曰：「寡人老矣，所好者音也，願遂聞之。」師曠不得已，援琴而鼓之。一奏之，有白雲從西北起；再奏之，大風至而雨隨之，飛廊瓦，左右皆奔走。平公恐懼，伏於廊屋之閒。晉國大旱，赤地三年。

聽者或吉或凶。夫樂不可妄興也。

樂義（器）篇

太史公曰：夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲為治也。正教者皆始於音，音正而行正。故音樂者，所以動蕩血脈，通流精神而和正心也。故宮動脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝而和正仁，徵動心而和正禮，羽動腎而和正智。故樂所以內輔正心而外異貴賤也；上以事宗廟，下以變化黎庶也。琴長八尺一寸，正度也。弦大者為宮，而居中央，君也。商張右傍，其餘大小相次，不失其次序，則君臣之位正矣。故聞宮音，使人溫舒而廣大；聞商音，使人方正而好義；聞角音，使人惻隱而愛人；聞徵音，使人樂善而好施；聞羽音，使人整齊而好禮。夫禮由外入，樂自內出。故君子不可須臾離禮，須臾離禮則暴慢之行窮外；不可須臾離樂，須臾離樂則姦邪之行窮內。故樂音者，君子之所養義也。夫古者，天子諸侯聽鐘磬未嘗離於庭，卿大夫聽琴瑟之音未嘗離於前，所以養行義而防淫佚也。夫淫佚生於無禮，故聖王使人耳聞雅頌之音，目視威儀之禮，

足行恭敬之容，口言仁義之道。故君子終日言而邪辟無由入也。

孔子學琴[3]

孔子學琴於師襄子。襄子曰：「吾雖以擊磬為官，然能於琴。今子於琴已習，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其數也。」有間，曰：「已習其數，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其志也。」有間，曰：「已習其志，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其為人也。」有閒，曰。孔子有所繆然思焉，有所睪然高望而遠眺，曰：「丘迨得其為人矣。黮而黑，頎然長，曠如望羊，掩有四方，非文王其孰能為此？」師襄子避席葉拱而對曰：「君子聖人也！其傳曰：《文王操》。」

子路鼓琴

子路鼓琴，孔子聞之，謂冉有曰：「甚矣，由之不才也！夫先王之制音也，奏中聲以為節，入於南，不歸於北。夫南者、生育之鄉，北者、殺伐之城。故君子之音，溫柔居中，以養生育之氣。憂愁之感，不加于心也；暴厲之動，不在于體也。夫然者、乃所謂治安之風也。小人之音則不然，亢麗微末，以象殺伐之氣；中和之感，不載於心；溫和之動，不存于體。夫然者，乃所以為亂之風。昔者，舜彈五絃之琴，造《南風》之詩，其詩曰：『南風之薰兮，可以解吾民之慍兮；南風之時兮，可以阜民之財兮。』唯脩此化，故其興也勃焉。德如泉流，至于今，王公大人述而弗忘。殷紂好為北鄙之聲，其廢也忽焉，至于今，王公大人舉以為誡。夫舜起布衣，積德含和，而終以帝。紂為天子，荒淫暴亂，而終以亡。非各所脩之致乎？由，今也匹夫之徒，曾無意于先王之制，而習亡國之聲，豈能保其六七尺之體哉？」冉有以告子路。子路懼而自悔，靜思不食，以至骨立。夫子曰：

[3]以下兩段為孔子與樂相關之事蹟，因正文討論引用之故，節錄如下，出處見正文討論。

「過而能改，其進矣乎！」

參考書目分編

中文書籍（按拼音字母排序）：

班固、顏師古，《漢書》，北京：中華書局，1983 年。

北京大學荀子注釋組，《荀子新注》，北京：中華書局，1979 年。

陳戍國，《周禮・儀禮・禮記》，長沙：嶽麓書社，2006 年。

陳立，吳則虞，《白虎通疏證》，北京：中華書局，1994 年。

陳來，《古代思想文化的世界》，北京：三聯書店，2009 年。

陳少明，《經典世界中的人、事、物》，上海：三聯書店，2008 年。

陳士珂，《孔子家語疏證》，上海：上海書店，1984 年，

陳昭英，《儒家美學與經典詮釋》，臺北：台灣大學出版中心，2005 年。

程貞一，《黃鐘大呂——中國古代和十六世紀的聲學成就》，上海：上海科技教育出版社，2007 年。

丁緜孫，《中國古代天文曆法基礎知識》，天津：天津古籍出版社，1989 年。

杜預、孔穎達，《春秋左傳注疏》，北京：北京大學出版社，2000 年。

范曄、李賢，《後漢書》，北京：中華書局，2001 年版。

龔建平，《意義的生成與實現——〈禮記〉哲學思想》，北京：商務印書館，2005 年。

郭齊家，《中國古代學校》，北京：商務印書館，1998 年。

郭齊勇，《儒家文化研究》〈禮學研究專號〉，上海：三聯書店，2010 年。

《國語逐字索引》，香港：香港中文大學中國文化研究所、商務印書館，1999 年。

漢語大字典編輯委員會，《漢語大字典》，四川辭書出版社、湖北辭書出版社，1986

年。

何晏、邢昺，《論語注疏》，北京：北京大學出版社，2000 年。

韓鍾恩，《音樂意義的形而上顯現並及意向存在的可能性研究（增訂版）》，上海：上海音樂學院出版社，2012 年。

吉聯抗，《呂氏春秋中的音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1978 年。

———，《春秋戰國音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1980 年。

———，《秦漢音樂史料》，上海：上海文藝出版社，1981 年。

———，《兩漢論樂文字輯譯》，北京：人民音樂出版社，1980 年。

———，《孔子、孟子、荀子樂論》，北京：人民音樂出版社，1983 年。

賈海生，《周代禮樂文明實證》，北京：中華書局，2010 年。

蔣孔陽，《先秦音樂美學思想論稿》，北京：人民文學出版社，1986 年。

江文也、楊儒賓，《孔子的樂論》，臺北：台灣大學出版中心，2004 年。

基維（Peter Kivy）、劉洪、楊燕迪，《音樂哲學導論：一家之言》，上海：華東師範大學出版社，2012 年。

孔安國、孔穎達等，《尚書正義》，上海：上海古籍出版社，1990 年。

李純一，《中國上古出土樂器綜論》，北京：文物出版社，1996 年。

———，《先秦音樂史》，北京：人民音樂出版社，1994 年。

黎國韜，《先秦至兩宋樂官制度研究》，廣州：廣東人民出版社。

陸玖，《呂氏春秋譯注》，北京：中華書局，2011 年。

李零，《郭店楚簡校讀記》，北京：人民大學出版社，2007 年。

李澤厚，《美的歷程》，北京：中國社會科學出版社，1984 年。

李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》，安徽：安徽文藝出版社，1999 年。

樂聲，《四中常用樂器的製作》，北京：人民音樂出版社，1975 年。

樂黛雲，《跨文化之橋》，北京：北京大學出版社，2002 年。

呂不韋，《呂氏春秋》，長春：吉林人民出版社，2007 年。

馬宗榮，《中國古代教育史》， 貴陽：文通書局，1942 年。

牟宗三，《中國哲學十九講》，臺北：臺灣學生書局，2002 年。

———，《心體與性體（第一冊）》，臺北：正中書局，1990 年。

歐陽修、宋祁《新唐書》，北京：中華書局出版社，1975 年。

彭松，《中國舞蹈史（秦、漢、魏、晉、南北朝部分）》，北京：文化藝術出版社、中國藝術研究院舞蹈研究所編，1984 年。

錢玄、錢興奇編著《三禮辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1998 年。

瑞德萊（A. Ridley）、王德峰、夏巍、李紅昀，《音樂哲學》，上海：上海人民出版社，2007 年。

孫希旦，沈嘯寰、王星賢，《禮記集解》（全三冊），北京：中華書局，1989 年。

司馬遷，《史記》，北京：中華書局，1982 年。

唐君毅，《中國哲學原論（原道篇）》，臺北：學生書局，1993 年。

———，《生命存在與心靈境界》，臺北：學生書局，1977 年。

文化部文學藝術研究院音樂研究所編，《中國古代樂論選輯》，北京：人民音樂出版社，1981 年。

王友華，《先秦編鐘研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2013 年。

王陽明，吳光、錢明、董平、姚延福，《王陽明全集》，上海：上海古籍出版社，2006 年。

王克芬，《中國舞蹈發展史》，上海：上海人民出版社，2003 年。

王志民、黃新憲，《中國古代學校制度考略》，北京：首都師範大學出版社，1998年。

王菡，《〈禮記・樂記〉之道德形上學》，臺北：文史哲出版社，2002 年。

威廉・馮・洪堡特、姚小平，《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》，北京：商務印書館，1999 年。

卫湜：《禮記集說》，揚州：廣陵古籍刻印社，1996 年。

魏征，《隋書・音樂志》，北京：中華書局，1973 年。

伍康妮（Xenie Dvorska），《春秋戰國時代儒、墨、道三家在音樂思想上的鬥爭》，北京：音樂出版社，1960 年。

吳南薰，《律學會通》，北京：科學出版社，1964 年。

許慎，《說文解字》，香港：中華書局，2000 年。

許兆昌，《先秦樂文化考論》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2009 年。

徐復觀，《中國藝術精神》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年。

———，《中國人性論史・先秦篇》，上海：上海三聯出版社，2001 年。

薛宗明，《中國音樂史（樂器篇）》，臺北：台灣商務印書館，1983 年。

薛永武，《〈禮記・樂記〉研究》，北京：光明日報出版社，2010 年。

楊伯峻，《春秋左傳注》，北京：中華書局，1990 年。

楊天宇，《禮記譯注》，上海：上海古籍出版社，2004 年。

楊華，《先秦禮樂文化》，武漢：湖北教育出版社，1997 年。

于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，長沙：湖南教育出版社，2002 年。

楊蔭瀏，《中國音樂史綱》，臺北：學藝出版社，1980 年。

鄭玄、孔穎達，《禮記正義》，北京：北京大學出版社，2000 年。

朱熹，《四書章句集注》，北京：中華書局，1983 年

——，《朱子全書》，上海：上海古籍出版社、合肥：安徽教育出版社，2002 年。

張岱年，《中國倫理思想研究》，江蘇：江蘇教育出版社，2005 年。

周敦頤，徐洪興，《周子通書》，上海：上海古籍出版社，2000 年。

中國人民解放軍一五五三部隊特務連理論組、中央五七藝術大學音樂學院理論組，《商鞅、荀況、韓非音樂論述評注》，北京：人民音樂出版社，1975 年。

《中國大百科全書・心理學》，北京、上海：中國大百科全書出版社，1991 年。

鄭玄、賈公彥，《周禮注疏》，北京：北京大學出版社，2000 年。

中文論文（部分）：

陳鼓應，《先秦道家之禮觀》，《漢學研究》（臺北）第十八卷第 1 期，2000 年 6 月。

郭齊勇，〈郭店楚簡身心觀發微〉，《郭店楚簡國際學術研討會論文集》，湖北：湖北人民出版社，2000 年。

Kenneth W. Holloway，《從〈五行篇〉的角度探討〈性自命出〉的修行》，臺灣：臺灣東亞文明研究學刊，2009 年 6 月，第 205 頁。

樂勝奎，《郭簡樂論及其主旨》，北京：中國哲學史雜誌，2001 年第三期。

劉心明，《〈禮記・樂記〉作於公孫尼子說辨誤》，載《山東大學學報》，2002 年第 l 期。

林桂榛、王虹霞，《「樂」字形、字義綜考》，《音樂與表演》，2014 年第三期，頁 69。

李濂，《禮樂一元論》，《清華學報》11 卷 1 期，1936 年 1 月，頁 221-237。

林明昌，《孔子鼓瑟不彈琴考——由琴瑟興替論儒道音樂美學》，第十六屆歐洲漢

學會議（2006）會議論文。

孫星群，《一派「樂」觀的反映——非樂說與反對音樂說》，載於《藝術學》2000年1、2期。

王菡，《〈禮記・樂記〉是神秘主義嗎？》，臺灣：《鵝湖月刊》鵝湖雜誌社，2000年，第305號。

王禕，《〈禮記・樂記〉研究論稿》，暨南大學博士學位論文，2009年6月。

薛永武，《人樂與天地同和——論〈樂記〉天人相諧的和合神髓》，理論學刊，2006年第一期。

———，《從先秦古籍通例談〈樂記〉的作者》，載《文學遺產》，2005年第6期。

楊振良，《〈禮記・樂記〉音樂觀初探》，臺灣：花蓮師範學院，師範學院教育學術論文。

趙永恆、王先勝，《黃帝年代之曆法鉤沉》，《科學》雜誌（上海）2005年第5期。

外文文獻：

橫田莊一郎，《富永仲基の「楽律考」: 儒教と音楽について》，東京都：朔北社，2006年。

Andrew Bowie, ed., *Music, Philosophy, and Modernity*, London: Cambridge University Press，2007.

Constantijn Koopman and Stephen Davies, *"Musical Meaning in a Broader Perspective"*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 59 (2001), pp. 261.

Fritz Kornfeld, *Die Tonale Struktur Chinesischer Musik*, Druck: St. Gabriel-Verlag, 1955.

Gabriel Marcel, ed., *Music and Philosophy*, Milwaukee: Marquette University Press, 2005.

Jerrold Levinson, ed., *Philosophy and Music*, Maryland: University of Maryland-College Park, 2009.

Jia CHEN, *How can one be perfected by music? —— Contemporary educational significance of Chinese pre-Qin Confucian Thought on Yue Jiao (Music education)*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Educational Policy Studies in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

Leonard B.Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, London: The University of Chicago Press, 2015.

Mrs. Timothy Richard, ed., *A Paper on Chinese Music*, Shanghai: Shanghai Literary and Debating Society, 1899.

Macdonald Critchley&R.A.Henson ed., *Music and The Brain: Studies in the Neurology of Music*, Southampton: The Camelot Press, 1980.

Manfred Clynes ed., *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*, New York: Plenum Press, 1983.

Patrik N.Juslin& John A.Sloboda ed., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, London: Oxford Press, 2012.

Patrik N.Juslin & Daniel Västfjäll, *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*, Behavioral and Brain Sciences(2008) 31:5.

PARK So Jeong, *Musical Thought in the Zhuangzi: A Criticism of the Confucian Discourse on Ritual and Music*, Journal of Dao, 12 (2013), pp.331.

R.A.Sharp, *Philosophy of Music: An Introduction*, Bucks: Acumen.,2004.

Richard Parncutt, *Harmony: A Psychoacoustical Approach*, Berlin: Springer-Verlag, 1989.

Roger Scruton, *Rhythm, Melody, and Harmony, The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011), New York, pp.24-37.

Shun-ran Wang, *On Confucian Appreciation of Drama：Reading of the Record of Music*, Singapore: Music and Philosophy in Early China, (Conference, Nov 27th 2015)

Song Hye-jin, *Confucian ritual music of Korea: tribute to Confucius and royal ancestors*, Seoul: Korea Foundation, 2008.

Theodore Gracyk& Andrew Kania ed., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge., 2011.

Theodor W. Adorno, Robert Hullot-Kentor,ed., Philosophy of new music, Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

Walter Kaufman, *Musical References in The Chinese Classics*, Detroit: Information Coordinators., 1976.

William Pole, *The Philosophy of Music*, New York: Harcourt, Brace & Company, Inc., 1924.

James O.Young, *Critique of Pure Music*, New York: Oxford University Press., 2014.

Yuhwen Wang, *The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts*, Illinois: University of Illinois Press: Journal of Aesthetic Education, Vol. 38, No. 1 (Spring, 2004), pp. 89-104.